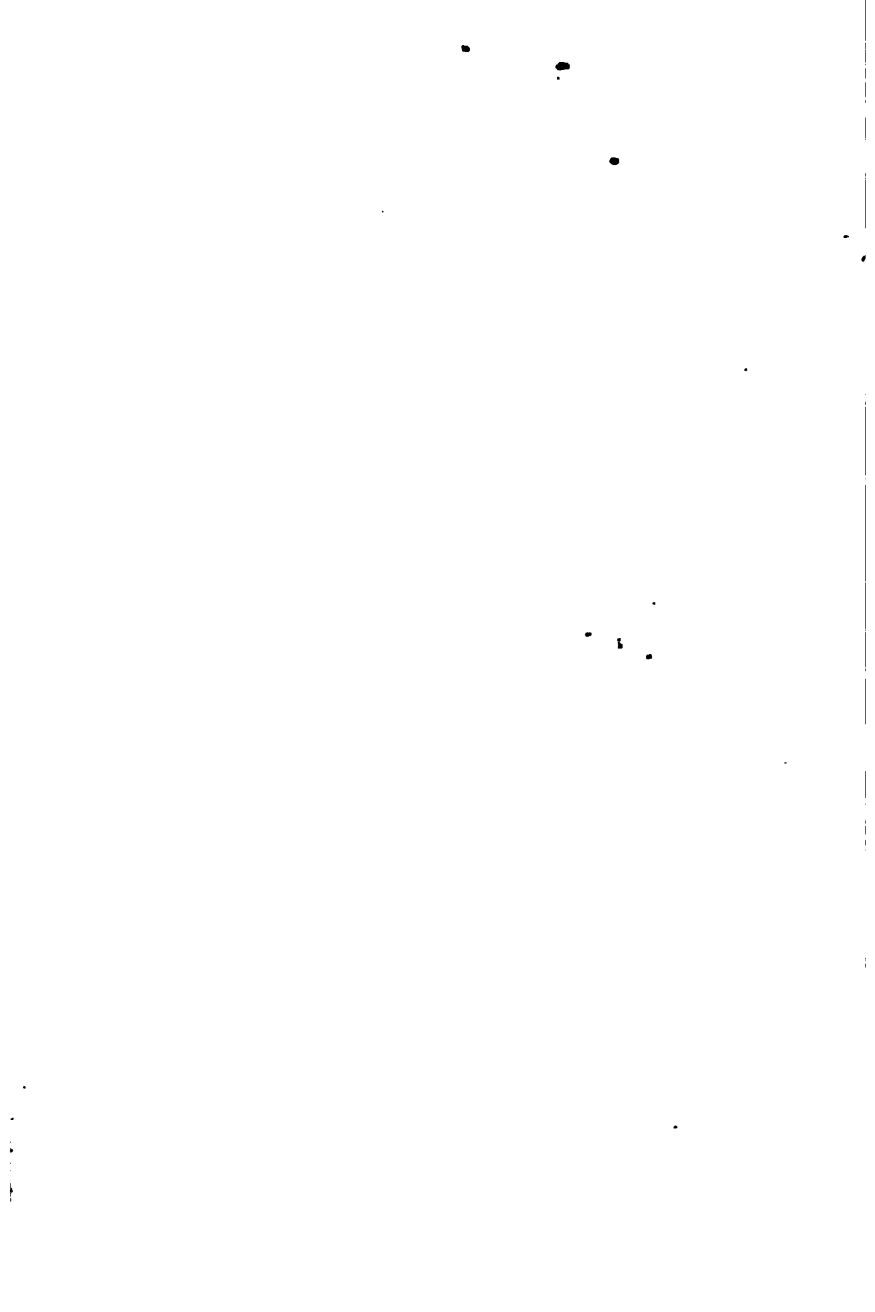
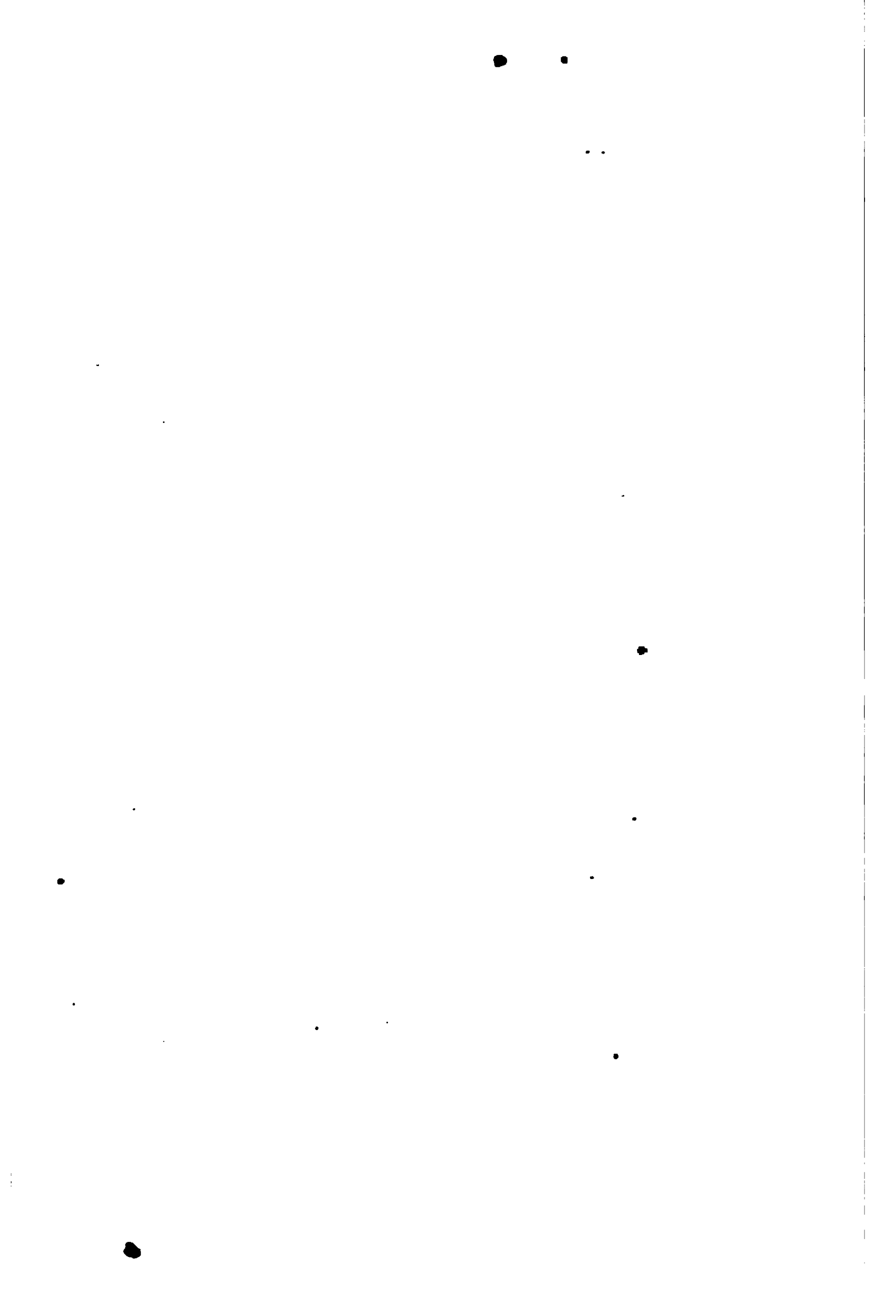










Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen

von

E. Hermann.

Abtheilung I.

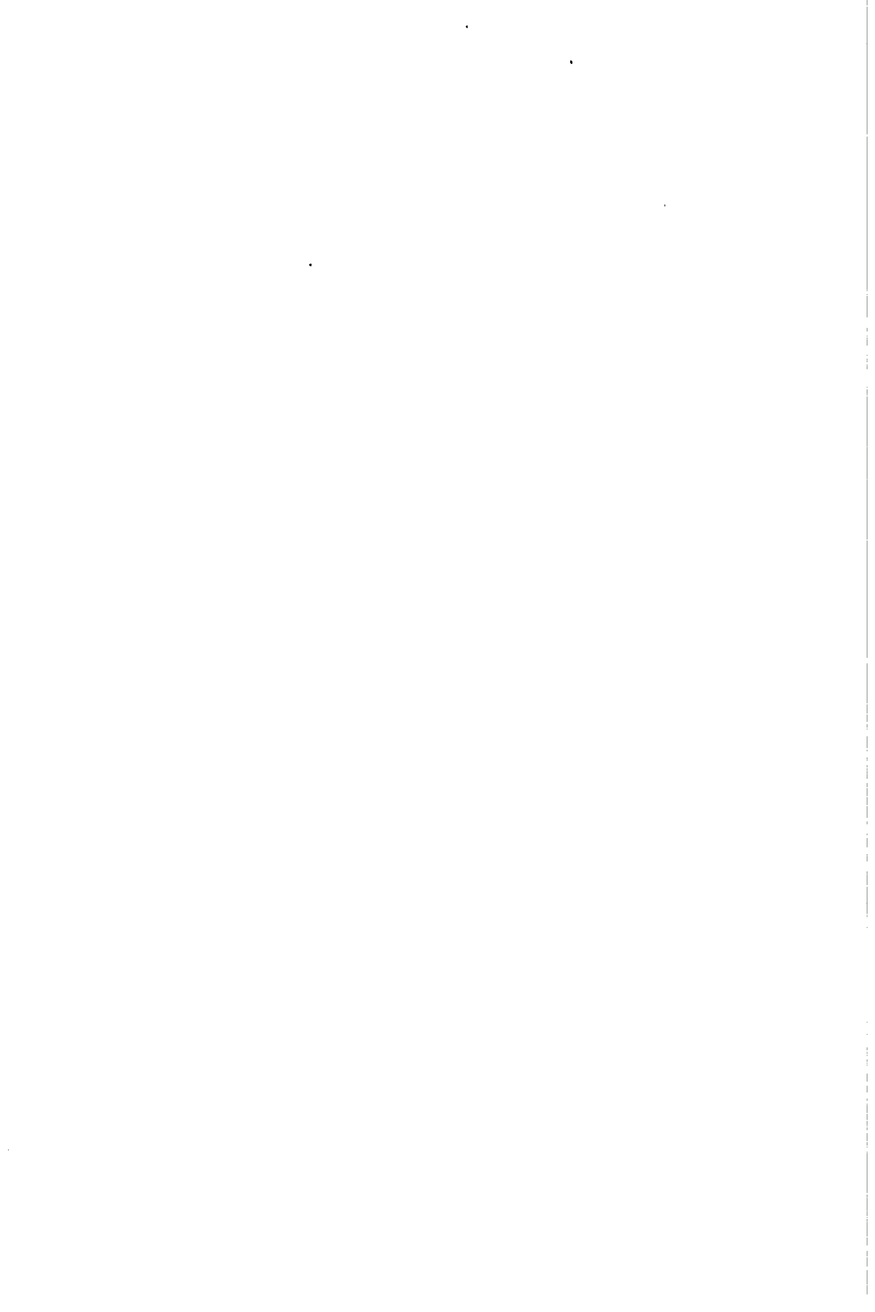
Shakespeare wider John Lyly.

Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann & Comp.

1879.



Drei Shakespeare-Studien

von

E. Hermann.

II.

Shakespeare der Kämpfer.



Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann u. Comp.

1879.

Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen

von

E. Hermann.



Abtheilung I.

Shakespeare wider John Lyly.

Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann u. Comp.

1879.

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Zusäze und Berichtigungen.

S. 37 „Leider bin ich ausser Stande gewesen, Nashs Drama vollständig mit dem Sommernachtstraume zu vergleichen" u. s. w.

Dank der grossen Gefälligkeit des Herrn Dr. R. Köhler zu Weimar ist es mir nachträglich noch gelungen aus der Grossherzoglich Weimarschen Bibliothek Nashs Summer's Last Will and Testament und auch die colliersche Ausgabe seines Pierce Penilesse zu erhalten, und mit Hilfe dieses Materials die vorlezte und lezte Abhandlung entsprechend umzuarbeiten. Die Ausbeute aus Summer's Last Will war noch viel bedeutender, als mich Kleins oberflächliches Referat vermuthen liess. Das Stück gewährt das urkundliche Material nicht bloss zur definitiven Feststellung der S. 37 besprochenen Thatsache, sondern es giebt auch so gut wie unumstössliche Beweise dafür an die Hand, dass der Sommernachtstraum zur Einweihung des Globetheaters auf die Bühne gebracht ist; ferner lässt es so gut wie keinen Zweifel darüber, dass Titanias Witterungsschilderung — troz des unleugbaren Einflusses Spensers auf dieselbe — sich an die realen Verhältnisse des Jahres 1594 anschliesst; endlich und vor allen Dingen aber legt es unwillkürlich ein höchst beredtes Zeugniss von der überwältigenden agonistischen Wirkung ab, welche der Sommernachtstraum bei seinem ersten Erscheinen ausgeübt hat.

Alle diese Thatsachen werden meine beiden lezten Abhandlungen bündigst nachweisen.

S. 57 Note 1. Leviathan.

In dem bekannten maskenhaften Stücke: A Looking Glasse for London and England, das Rob. Greene und Thom. Lodge — wie ich sehr dringend vermuthe, in Folge Greenes und Nashs Streitereien mit den Puritanern, insbesondere mit den drei Gebrüdern Harvey — zusammen geschrieben haben, ist es der Leviathan, welcher den Propheten Jonas verschlingt und dann wider ausspeit. Der Prophet — eine Persiflage des Puritanerthums — erzählt, nachdem er sein Ungemach überstanden, diese Thatsache selbst mit folgenden Worten:

Lord of the light, thou maker of the world,

. . . .

. . . .

Thou hast return'd me to the wished air.
Lo, here apparent witness of thy power,
The proud leviathan that scours the seas,
And from his nostrils showers out stormy floods,
Whose back resists the tempest of the wind,
Whose presence makes the scaly troops to shake,
With humble stretch (nicht stress) of his broad open'd chaps,
Hath lent me harbour in the raging floods!
Thus, though my sin hath drawn me down to death,
Thy mercy hath restored me to life.

Diese Stelle macht es erst recht zweifellos, dass Shakespeare im Sommernachtstraum den Leviathan dem lylyschen Agar substituirt hat, und zwar in absichtlicher Anlehnung an die Bibel substituirt hat. Oberon rettet gewissermassen die sündige, d. h. die lylysche Titania vor dem verschluckt werden durch den Leviathan, indem er sie heilt. Damit aber verhindert er zugleich, dass Titania nicht fernerweit durch ihre Verführungskünste zum Leviathan an der englischen Jugend wird.

S. 210: „gleichwie Lyly gewisse kenilworther Begebenheiten in dramatischer Form brachte."

Es ist ein blosses Versehen von mir, dass ich hier „kenilworther" geschrieben, und bei der Correctur nicht beseitigt habe. Es ist zu lesen: „gleichwie Lyly gewisse Thaten und Erlebnisse seines Göners Leicester in dramatische Form brachte."

S. 259 N. 3. Je schärfer ich über die Sache nachdenke, desto wahrscheinlicher wird mir, dass die Art von Leicesters Werbung, die unverhüllte Anspielung in den Fest-devices auf die Freuden der Venus, durch welche Elisabeth sich nothwendig prostituirt fühlen musste, der Grund gewesen, weshalb in Kenilworth 1575 eine gewisse Erkältung zwischen Elisabeth und Leicester eingetreten ist. Mit dieser Muthmassung stimmt nicht nur die schüchtern reuevolle Art wie Lyly im Endimion auf die kenilworther Ausschweifungen hindeutet, des vollkommensten überein, sondern auch der Umstand, dass Shakespeare die kenilworther devices und den Endimion zusammen wirft.

Einleitung.

Lemcke sagt in einem zwar kurzen aber gleichwohl höchst gedankenvollen Vortrage über Deutschlands Anrechte auf Shakespeare [1]: „Durch Lessing wurde zuerst offenbar, dass Shakespeare einer jener dichterischen Heroen war, die nicht bloss dadurch gross sind, dass ihre Schöpfungen in den schon bekannten Kreis der Kunstforderungen hineinpassen, sondern dadurch, dass sie diesen Kreis erweitern, neue Gebiete des Schönen, neue Tiefen der Kunst erschliessen, einer von denen, für deren Beurtheilung die hergebrachten, d. h. die aus den vorhandenen Kunstschöpfungen abstrahirten Geseze einfach darum nicht ausreichen, weil sie neue, noch von keinem ihrer Vorgänger angeschlagene Saiten der Menschenbrust ertönen lassen, neue noch tief in der Hülle schlummernde

---

1) L. G. Lemcke, Shakespeare in seinem Verhältnisse zu Deutschland. Ein Vortrag, gehalten im Rathhaussale zu Marburg am 16. Februar 1864. Leipzig 1864, SS. 13 u. 14. Dass ich recht habe, wenn ich im Texte sage, der Vortrag behandle die (durch wissenschaftliche Forschung erworbenen) Anrechte Deutschlands auf Shakespeare, wird jeder zugeben, der denselben kennt. Wie übrigens Tschischwitz es hat unternehmen können, sein Collectaneum von „Nachklängen germanischer Mythe in Shakespeares Werken“ (Halle 1865, SS. 3 u. 4) für den geeigneten Plaz zu halten, dem durchaus rationellen, durch die Geschichte der Shakespeareforschung gerechtfertigten, durch das deutsche Nationalgefühl gebotenen Ansichten und Behauptungen Lemckes unter Kreyssigs Aegide entgegen zu treten, ist mir beim besten Willen unergründlich. Das Gerede, das er darüber a. a. O. macht, muss doch jedem unbefangenen nur als Maske erscheinen, und ihm beweisen, dass Tschischwitz richtig gehandelt hätte, wenn er sein Collectaneum herausgab als das, was es war, als ein wohl geordnetes Collectaneum.

Knospen des **natürlichen Schönheitsgefühls** in der menschlichen Seele zur Entfaltung bringen, und die daher fordern können, dass man sie nicht etwa nach den hergebrachten Massstäben messe, sondern dass man diese Massstäbe zerbreche und neue mache, angepasst der **neuen Epoche ästhetischer Erkenntniss**, in welche sie einführen." Das Ziel der folgenden Abhandlungen ist, im Wege der analytisch vergleichenden Methode den Nachweis zu führen, dass Shakespeare wirklich der Mann gewesen, als welchen ihn Lessing, nach Lemckes unumstösslichen Urtheile, erkannt hat.

Wozu ein solcher, noch dazu ein so sichtlich umständlicher Beweis einer Thatsache, die so unbestritten in der Welt da steht, wie, troz Knaak, die Umdrehung der Erde um die Sonne? Aus zwei Gründen. Dass Shakespeare der Reformator des englischen Dramas, ja überhaupt der englischen Bühne gewesen, bestreitet h. z. T. allerdings niemand mehr; aber schon bei dem Punkte beginnt der Streit und die Unsicherheit, ob er es auch mit Bewusstsein geworden. Göthes Aeusserungen über das unbewusste Schaffen des Kunstgenies haben unter den Aesthetikern, denen wohl nicht allen ein sicheres ästhetisches Gefühl von der Natur verliehen ist, auch insofern eine starke Verwirrung angerichtet, als sie dieselben sogar darüber zweifelhaft gemacht haben, ob der Künstler wirklich mit vollem klarem Bewusstsein die entscheidende Hauptrichtung einschlägt, die ein für alle Mal seine active Haltung in der Kunst entscheidet [1]).

Diese Frage, deren Exorbitanz für die Shakespearebiographie sonnenklar ist, lässt sich auf Grund der vergleichenden Analyse mit grösster Bestimmtheit entscheiden; und schon darin liegt — wenn auch nur im Allgemeinen — eine Rechtfertigung meines Verfahrens, das denn auch nicht den geringsten Zweifel daran bei dem Leser zurück lassen wird, dass Shakespeare sogar ein eminent klares Bewusstsein von seinem natürlichen Berufe zum Reformator der

---

1) Ich verweise nur auf Ch. Grants Bemerkungen, die ich in der 2. Aufl. meiner Studie SS. 220, 221 wörtlich mitgetheilt habe.

englischen Bühne gehabt hat. Dieser Gesichtspunkt ist aber, wie gesagt, nur eine ganz allgemeine Rechtfertigung für mich, denn diese Wahrheit, an der ohnehin nicht viele zweifeln dürften, würde sich auch mit einem viel geringeren Kraftaufwande haben nachweisen lassen. Anders dagegen verhält es sich mit einer andern Wahrheit, deren Erforschung meine eigentliche Triebfeder gewesen ist.

Der Saz: Shakespeare ist der Reformator des englischen Dramas, sagt streng genommen gar nichts, wie sich denn auch aus Lemckes Worten niemand eine annähernd concrete Vorstellung davon machen kann, was Shakespeare denn eigentlich als Kunstreformator gethan hat. Obwohl aber diese Wahrheit so gewiss ist, wie die physicalische Thatsache, dass der Blinde nicht sehen kann, so hat sich doch selbst die neueste Shakespeareforschung bisher bei jener nebelhaften Allgemeinheit beruhigt, und ist nicht der concreten historischen Frage zu Leibe gegangen: was hat Shakespeare gethan, um die Bühnenreform durchzusezen? Es ist dies um so auffälliger, als grade die jüngste Shakespeareforschung auch in Deutschland sich mehr und mehr der sprachwissenschaftlichen und historischen Richtung und Methode der englischen angeschlossen hat, und als einer der Führer der deutschen Shakespeareforschung, der wohl nächst Ulrici heute als der einflussreichste bezeichnet werden darf, nämlich Karl Elze, sich zu Ansichten über Shakespeares Entwicklungsgang bekennt, welche durchaus geeignet sind, zu einer historischen Concretion jener Abstraction zu reizen. Elze nämlich geht von der unleugbar richtigen Ansicht aus, dass der Uebergang von der Lehrlingsschaft zur Meisterschaft bei Shakespeare kein unmerklich allmäliger und gradweiser, sondern — vermöge seines genialen Instinkts — ein plözlicher und bestimmt ausgesprochener gewesen sei[1]).

---

1) Elze, Will. Shakesp. S. 190: „Shakespeare schwang sich mit einem kühnen Flügelschlage auf den Gipfel des Parnasses; Jonson klomm und klomm im Schweisse seines Angesichts, und konnte troz aller Anstrengung den Gipfel nicht erreichen.“ Aus einer späteren Auslassung über denselben Punkt, S. 317 a. a. O. geht übrigens deutlich hervor, was kaum derErwähnung bedarf, dass Elze jenen Parnassusflug Shakespeares sich nicht als reinen Schlaraffenflug vorstellt, ermöglicht durch eine bezauberte gebrateneTaube,

Nun denn, wenn dem so ist, so muss sich doch das Stück bestimmen lassen, durch welches dieser entscheidende Sprung

---

welche dem Dichter unvermuthet in den Mund geflogen. Elze erkennt dort, gestüzt auf Göthes Zeugniss, die Perfectibilität des genialen Kunstsinnes und dessen Beeinflussungsfähigkeit durch unser Nachdenken, also unsern eigenen Willen, ausdrücklich an und giebt damit selbstverständlich zu, dass des Dichters plözlicher Aufschwung ebensowohl das Werk intensiver eigner Geistesarbeit wie der angebornen Naturkraft war. Dass dem so ist, darüber lässt ja auch der Sommernachtstraum keinen Zweifel. Die Vorwürfe, welche Oberon II. 1 der Titania wegen ihrer leichtsinnigen Verführungen des Theseus macht, sind, wie ich SS. 65, 66 der 2. Aufl. meiner Studie des widerholten aus dem Zusammenhange des ganzen Gedichts nachgewiesen habe, durchaus auf Shakespeares Irrfahrten als dramaturgischer Anfänger zu beziehn; sie sind, wie ich es jezt, gestüzt auf ein energisches und umfassendes Quellenstudium, formuliren muss, zu verstehen als das Geständniss des Dichters, dass er sich, seiner besseren Naturanlage zum Troze, anfänglich durch die sinnlich erotische Richtung, welche Lyly aufgebracht hatte, und welcher er im Sommernachtstraume einen so bitteren Scheidebrief überreicht, vom richtigen Wege habe ablocken lassen. Shakespeare hat aber mehr gethan. Gleich am Anfange des Sommernachtstraums hat er die chaucersche Darstellung von Theseus Heroenkampf mit der Amazonenkönigin Hippolyta zu einer ausgezeichneten Gleichnissrede benuzt, in welcher er selbst in der Rolle des Theseus seine bisherigen Irrungen eingesteht, zugleich aber auch das freudige Selbstzeugniss ablegt, mit starkem Arme sich die richtige Bahn wider erkämpft zu haben.

Hippolyta, I woo'd thee with my sword,

sagt der stolze Theseus, im strictesten Gegensaze zu Lysanders weichlich verführerischem: Look, when I woo, *I weep;* dann aber fährt er höchst bedeutend fort:

And won thy love — d. h. schwang mich zum beliebtesten Theaterdichter auf — doing thee injuries,
But *I will wed thee in another key* (Tonart),
With pomp, with triumph (d. h. durch theatralische Vorstellungen — Shakespeare's poems and plays. Ed. Malone-Boswell, Bd. V, S. 176, N. 5), and with revelling.

So wenig Shakespeare ohne intensive Anstrengung seines Geistes die Meisterschaftsstufe erreicht hat, ebenso wenig hat er sich dabei beruhigt, auf ein und derselben Stufe stehen zu bleiben, sondern sein Nachdenken über die Theorie der Kunst hat bis zu dem Augenblicke gedauert, wo er die Bühne verlassen.

gethan ist; und sind wir so weit, dann ist auch der nothwendige Ausgangspunkt für die von mir vermisste Untersuchung gegeben. Eine möglichst ausgedehnte vergleichende Analysis, angestellt mit diesem Stücke und den Werken der bedeutendsten Vorgänger und Zeitgenossen von Shakespeares Künstlerjugendperiode muss doch sicher vollen Aufschluss darüber geben, in welchen ästhetischen Principienfragen — denn auf diese allein kommt es an — Shakespeare in jenem entscheidenden Momente sich von jenen Männern getrennt hat; und damit ist die Sache weit aus dem Gebiete der nicht sowohl begrifflichen wie phrasenhaften Allgemeinheit entrückt. Traut man der analytischen Methode nicht? fast, sollte man es glauben, wenn

---

Hierfür gewährt der Tempest eine Bestätigung, die ich hier nicht übergehn darf. Im lezten Akte des Tempest spricht nämlich Prospero — ebenfalls eine Rolle, die Shakespeare für sich selbst und mit strengster Beziehung auf seine Künstlerlaufbahn geschrieben hat, wie sich seiner Zeit zeigen wird — u. a. folgende Worte:

Know for certain,
That I am Prospero, and that very duke
Which was thrust forth of Milan; who most strangely
Upon this shore, where you were wrack'd, was landed,
To be the lord on't. No more yet of this;
For 't is *a chronicle of day by day*,
Not a relation for a breakfast

Das volle Verständniss der Stelle wird sich dem Leser später ganz von selbst ergeben; hier genügt die Bemerkung, dass Shakespeare von seiner künstlerischen Thätigkeit nach dem Sommernachtstraume spricht, und dass die Worte; 't is a chronicle of day by day, not a relation for a breakfast, andeuten, dass Shakespeare auch später noch in ununterbrochener, höchst anstrengender Thätigkeit bemüht gewesen ist, die Geheimnisse der Aesthetik zu ergründen, um sie praktisch zu verwerthen. Zugleich spricht es aber auch der Tempest bestimmt aus, dass dasjenige ästhetische Princip, das Shakespeare durch den Sommernachtstraum zum standard of stage gemacht hat, von da an stets sein ästhetisches Fundament geblieben ist. Das grade ist der entscheidende Punkt, auf den hier alles ankommt; und der Nachweis dieser Thatsache gewährt uns — streng historisch betrachtet — erst das Recht zu dem elzeschen Ausspruche, mit welchem ich diese Note begonnen habe.

man die Constructionen völlig abstracter sogen. Grundideen bei Ulrici und seinen Anhängern, u. a. dem Freiherrn v. Friesen liest, oder wenn man bei den Männern der gervinusschen Richtung, wie namentlich Kreyssig, wahrnimmt, wie sie versuchen, durch eigenmächtige Combination und Gruppirung der „Charactere", irgend ein „menschliches Verhältniss", also streng genommen eine rein practische Tendenz in Shakespeares Kunstwerke hinein zu reflectiren, oder richtiger gesagt, hinein zu plaidiren. Doch die heute herrschende realistisch sprachwissenschaftliche Richtung hat ja erst ganz kürzlich den hohen Werth der analytischen Methode mit sehr beredten Worten anerkannt. Nic. Delius sagt in der Einleitung (S. X) zu seiner jüngst herausgegebenen Sammlung älterer Shakespeare-Abhandlungen [1]) sehr richtig: „Die Sicherheit der analytischen Methode . . . . scheint mir auch ohne die Erreichung unanfechtbarer Resultate sich insofern zu bewähren, als sie, Schritt für Schritt zugleich in ihrer Analyse und Argumentation weiter gehend, sich weder gewaltsame Sprünge, noch kühne Hypothesen zu gestatten braucht, um zu einem festen Endpunkte ihrer Untersuchung zu gelangen;" ein Kennerwort, das auch mir zugute kommen muss, da die lezte Grundlage meiner ganzen Auffassung eine vorsichtig Schritt vor Schritt fortschreitende Analyse ist, welche mich unerbittlich zur sinnbildlichen Auffassung des Sommernachtstraums gezwungen hat. Auch der Umstand, dass man gegen die analytisch vergleichende Methode Misstrauen hätte, hat unsere heutigen deutschen Forscher nicht abgehalten, die von mir vermisste Untersuchung anzustellen; Nic. Delius und Klein haben dieselbe mit sehr grossem, Elze m. Es. mit sehr geringem Geschick angewandt [2]). Darf ich

---

1) Nic. Delius, Abhandlungen zu Shakspere. Elberfeld 1878. Lex.-8.

2) Delius sowohl im Interesse der Textkritik wie historisch ästhetischer Fragen; Elze nur im Dienste der lezteren (Zum Kaufmann von Venedig) Der Fehler ist hier, dass Elze eben nicht streng analytisch verfahren ist, sondern sich zu viel mit den Ansichten anderer Gelehrten debattirt hat. Die analytische

überhaupt annehmen, dass hier etwas anderes als blosser Zufall im Spiele ist — eine Frage, die ich unentschieden lasse — so muss ich unter den obwaltenden Verhältnissen, die Schuld einzig und allein dem Umstande zuschreiben, dass die Shakespeareforschung bis heute dasjenige Stück noch nicht gefunden zu haben glaubt, welches Shakespeares entschlossenen Flug zum Gipfel des Parassus widerspiegelt; und ich werde in dieser Annahme nur bestärkt durch die Wahrnehmung, dass die deutsche Shakespeareforschung der systematischen Vergleichung Shakespeares mit den Marlowe, Greene, Peele, Lyly u. s. w. keineswegs aus dem Wege gegangen ist, dass sie aber — höchst ungerechter Weise — dabei von jedem Entwicklungsgange absehend, den grossen Dramatiker als jene erhabene Grösse genommen hat, als welche er uns jezt erscheint. Nicht bloss die gelegentlichen Parallelen, welche Gervinus, Elze u. A. zwischen Shakespeare und seinen Zeitgenossen ziehn, beweisen dies, sondern mehr noch die vielfachen vergleichenden Seitenblicke Kleins, die daher auch für mich keinen höheren practischen Werth haben konnten, wie jene allgemeineren Bemerkungen von Gervinus u. s. w. Hätte mich nicht die Erfahrung belehrt, dass meine Bemühungen bis jezt für die Forschung im grossen Ganzen unfruchtbar geblieben sind, so würde ich freilich auch diesen lezten Erklärungsgrund nicht gelten lassen können; denn ich habe in der That der Shakespeareforschung die Ermittlung desjenigen Meisterstückes abgenommen, welches als Grundlage für die erforderliche analytische Vergleichung dienen muss. Für mich selbst aber sind meine bisherigen Forschungen so wenig unfruchtbar geblieben, dass ich mich Manns genug fühlte, die

---

Methode ist übrigens durchaus keine Erfindung der neuesten Shakespeareforschung; es ist genau dieselbe Methode, welche Lessing in der Hamb. Dramaturg. befolgt, in der sich schon musterhafte Beispiele vergleichender Analysis finden. Ich bin daher fest überzeugt, dass Lessing die Untersuchung nicht unterlassen haben würde, hätte ihm das umfangreiche Vergleichungsmaterial zu Gebote gestanden, was die heutige Shakespeareforschung besizt, und hätte der Zusammenhang seines gesammten ästhetischen Wirkens ihm die Aufgabe so nahe gelegt, wie sie der Shakespeareforschung nahe gelegt ist.

Untersuchung selbst in die Hand zu nehmen, zu der ich gern andere angeregt hätte, denen es wohl weit leichter geworden wäre, das umfassende Material dazu zusammen zu bringen.

Und ich glaube, die Sache hat sich so am besten gewendet. Misserfolge gehören zwar nicht zu den Annehmlichkeiten dieser Welt; indess gern will ich die trüben Stunden eines halben Jahrs und darüber in die Schanze schlagen, wenn das Resultat davon sein sollte, dass ich der Sache, die mir theuer ist, dennoch einen Dienst leiste. Um diese Zwischenbemerkung verständlich zu machen, muss ich nothwendig meine vorauf geschickten Bemerkungen über Werth und Wirksamkeit der vergleichenden Analyse noch durch einiges ergänzen. Ich habe oben gesagt, eine Vergleichung von Shakespeares Meisterstück mit den besten Stücken seiner Vorgänger müsse das gewünschte Resultat erzielen, sobald nur möglichst viele fremde Stücke zur Vergleichung herbei gezogen würden. In der That unterliegt es ms. Es. keinem Zweifel, dass eine solche extensive, der Statistik entsprechende Methode zu guten Resultaten führen müsste, sobald der sie handhabende ein Kopf von mindestens lessingscher Genialität wäre. Es giebt aber noch eine leichtere und doch sicherere intensive Methode, die derjenige anwenden kann, der überhaupt nur den Sommernachtstraum genau kennt; und das ist diejenige Methode, die ich angewandt habe.

Ich bin keineswegs auf dem weiten Gebiete der englischen Theaterliteratur aus Shakespeares Zeit auf die Vergleichungssuche gegangen, sondern habe eine viel einfachere Spürjagd angestellt, indem ich die Hunde des Theseus als Leithunde benuzte. Der Leser findet in den nachfolgenden Abhandlungen nicht ein Drama zur Vergleichung gezogen, auf welches der Sommernachtstraum selbst nicht hinwiese; diejenigen Dramen u. s. w., bei denen dies der Fall, findet er aber auch alle verglichen, und zwar in denjenigen Punkten verglichen, wo sie nach des Dichters Intention verglichen werden müssen. „Nach des Dichters Intention“, das eben ist der Kernpunkt, auf den alles ankommt, und bei dem die Dienste sämmtlicher übrigen Forscher nothwendig hätten versagen müssen, weil ich eben

der einzige von allen Shakespearecommentatoren bin, der im Sommernachtstraume einen wesentlich theoretisch ästhetischen Inhalt findet. Eben diese intensive, auf Analysis und intensiver Contemplation des im Sommernachtstraum entworfenen Sinnbildes beruhende Methode hat mir denn auch nicht allein die weiteren unwiderleglichsten Beweise dafür geliefert, dass meine Auffassung desselben in allen wesentlichen Punkten richtig gewesen, und dass derselbe wirklich jene Grenzmarke bildet, als welche ich ihn in der 2. Auflage meiner Studie bezeichnet, sondern auch dafür, dass Shakespeare in bewusstester Opposition zu seinen Vorgängern überhaupt erst ein wirklich ästhetisches Princip im Sommernachtstraume festgestellt hat. Dies Princip ist genau dasselbe Princip, welches Schiller in seinen ästhetischen Briefen als die Basis und den Kern aller Kunst und Kunstwirkung bezeichnet und philosophisch erläutert, und das zu Shakespeares Zeit Philipp Sidney in seiner Arkadia poetisch angedeutet hat, das Princip nämlich der ästhetischen Freiheit, gegründet auf das Gleichgewicht von Reflexion und Sinnlichkeit, und herbeigeführt dadurch, dass der Verstand von der Reflexion zurückgerufen, und die Sinnlichkeit durch den Eindruck ästhetischer Schönheit befriedigt wird, ohne zur Begehrlichkeit aufgeregt zu werden [1]).

---

1) Dass Shakespeare wirklich zu dem Principe der ästhetischen Freiheit im Sommernachtstraume durchgedrungen ist, beweisen die Worte Titanias unwidersprechlich:

I'll purge thy mortal grossness so,
That thou shalt like an airy spirit go.

Dieselben Worte zeigen aber auch unwiderleglich, dass Shakespeare, unter dem Einflusse bestimmter historischer Verhältnisse, die ich weiter unten erörtern werde, nur die gemeine Sinnlichkeit, nicht auch zugleich wie Schiller, die Reflexion als ästhetisches Hinderniss erkannt hat. So gewiss es daher ist, dass Shakespeare als Dramatiker instinctiv das ästhetisch Vollendetste geschaffen, so gewiss ist es auch, dass er dabei, philosophisch betrachtet, auf einseitigem Standpunkte gestanden. Das will beachtet sein, wenn mein Ausdruck im Texte „dasselbe Princip, welches Schiller . . . als die Basis und den Kern aller Kunst und Kunstwirkung bezeichnet,“ nicht missdeutet werden soll.

Keine der polemischen Beziehungen, welche der Sommernachtstraum zu Lyly u. s. w. unterhält, deutet nur entfernt an, dass dieselben die Balance dadurch verrückt hätten, dass sie das Auditorium mit zu viel Reflexionsstoff überladen; namentlich enthält der Sommernachtstraum auch keinerlei desfallsige Angriffe gegen die Allegorie, die im Gegentheil grade von ihrer kindischen Seite her dem Gelächter bloss gestellt wird; stark dagegen sind Shakespeares Angriffe gegen die Tendenz seiner Vorgänger, ihr Auditorium durch sinnliche Eindrücke aufzuregen, sei es dass sie demselben Scenen gemeiner Brutalität vorführen, ohne für die genügende ästhetische Ausgleichung zu sorgen, sei es, dass sie ihm das Gift der blinzelnden Coquetterie einflössen. Dem ersteren Uebel zeigt Shakespeare die kalte Verachtung des überlegenen durch und durch gebildeten Verstandes; dem lezteren dagegen, das er für das weit schlimmere hält, seinen sittlichen Zorn. Dieser Zorn erklärt es auch, weshalb Shakespeare vor allem den Hofdichter Lyly in der schonungslosesten Manier an den Pranger gestellt hat, obwohl er selbst sehr deutlich zu verstehen giebt, dass es mit Lylys Hofpoetenthum stark auf die

---

In der 2. Auflage meiner Studie habe ich bei Besprechung der Bemerkung Philostrats: And tragical, my noble lord, it is u. s. w. die Möglichkeit angedeutet, dass Shakespeare vor dem Sommernachtstraume den Aristoteles studirt haben könne. Ich glaube nicht, dass irgend ein Shakespeareforscher diese Möglichkeit bestreiten wird, besonders, wenn er sich das Verhältniss des Lord Bacon zu Aristoteles vergegenwärtigt; dennoch aber habe ich keinen Beruf gefühlt, dieser ausserordentlich schwierigen Frage weiter nachzugehn, und kann hier nur constatiren, dass Shakespeare das Princip der ästhetischen Freiheit, oder wie er die Sache gefasst zu haben scheint, der idealen, d. h. sinnlich ungefesselten Natürlichkeit, aus Aristoteles nicht geschöpft haben kann. Schiller ist der erste gewesen, der dieses Princip mit philosophischer Schärfe erkannt und in den ästhetischen Briefen dargelegt hat. Dass übrigens die ästetischen Briefe nicht weniger Göthes wie Schillers ästhetische Grundanschauungen widergeben, darf als gewiss betrachtet werden. Der Briefwechsel zwischen beiden bezeugt, dass sie zu der Zeit, da Schiller jene Briefe schrieb über die erheblichsten Fragen der Aesthetik mit einander correspondirt haben.

Neige geht. Wer heute den Einfluss dieses Mannes nach seinem poetischen Werthe messen wollte, würde sicher eine höchst unzulängliche Vorstellung gewinnen, wie massgebend derselbe nicht bloss für die Hofbühne, sondern ebenso sehr für die Volksbühne gewesen ist, die offenbar in einem sehr lebhaften Wechselseitigkeitsverhältnisse gestanden haben, und keineswegs durch eine so weite Kluft von einander geschieden waren, wie es die pragmatischen Darstellungen der Shakespearehistoriker glauben machen, indem sie Hofdrama und Volksdrama als generisch verschieden einander gegenüber stellen [1]).

---

1) Ich habe noch in der 2. Aufl. meiner Studie den bedeutenden Fehler gemacht, mich zu einer solchen Anschauung verleiten zu lassen. Hätte ich bei derselben schon Elzes William Shakespeare benuzen können, so würde ich vielleicht in den Fehler nicht gefallen sein, sofern ich ohne eigene Quellenstudien im Stande gewesen wäre, auf den wesentlichen Unterschied in Elzes Darstellung, verglichen mit den Darstellungen anderer, wirklich aufmerksam zu werden. Elze stellt den genauen Zusammenhang zwischen Hoftheater und Volkstheater durchaus richtig dar. Ich verweise nur auf SS. 242 ff. und 252 ff. In Folge meiner vollkommen unrichtigen Voraussezung habe ich dann in meiner Studie Shakespeare einen Doppelkrig führen lassen gegen das Hoftheater, deren Vertreterin Titania sein sollte, und gegen das Volkstheater, repräsentirt durch Bottom. Das richtige dagegen ist, dass Shakespeare beide als Repräsentanten der beiden Grundübel des damaligen englischen Dramas überhaupt hinstellt, sowohl des Hofdramas wie des Volksdramas, nämlich Titanien als Verkörperung der Affectation und Lascivität, deren Urtypus, Lylys Cynthia — ein Name, der hier aus guten Gründen vermieden ist — und Bottom als Repräsentanten der rohen Rüpeleien. Der Kernpunkt der ganzen Satire musste daher auch der Liebesbund dieses Pares, sowie der Umstand bilden, dass aus diesem Liebesbunde die Rüpel-Tragikomödie als würdiger Sprössling hervor geht,-die Rüpeltragikomödie, welche mit ihren massenhaften cynthischen und tölpelhaften (clownisch) Anklängen eine blosse Travestie der damaligen Theaterstücke ist, und in der Gesammtcomposition des Sommernachtstraums die Stellung des grotesk komischen Nachspiels der aristophanischen Hauptkomödie einnimmt. Ein Sinnbild voll ewiger Wahrheit, dessen Formen und Tinten aber so entschieden durch längst entschwundene Zeitverhältnisse be-

Lylys Einfluss auf die englische Bühne beruht überhaupt nicht auf seiner dichterischen Fähigkeit, denn als Dichter war er damals Null [1]), wie er es heute ist; und

---

stimmt sind, dass sein wahres Verständniss durchaus historische Forschung erfordert.

Wer die Dramen Lylys, des eigentlichen Hofpoeten damaliger Zeit kennt, muss bezeugen, dass diejenigen Partien derselben, welche possenhaft sein sollen, nämlich seine Antimasken. an derselben hausbackenen Wizlosigkeit leiden, welche den Robin an Bottom und seinen Genossen mit Recht so ärgert. Es kann daher auch nicht davon die Rede sein, in Bottom den Vertreter des eigentlichen Mob zu erkennen. Mit dem Mob als solchem hat der Sommernachtstraum überhaupt nichts zu schaffen; Shakespeare hat es mit den höheren Regionen zu thun. Daher auch des Theseus beruhigende Erwiderung (V, 1):

Why, gentle sweet, you shall see no such thing,

und seine (auf Lyly und Spenser gemünzte, deshalb auch sehr vorsichtig gehaltene) Auseinandersezung: where I have come, *great clerks*, d. h. learneds — have purposed, — To greet me with premeditated welcome u. s. w. Bottom und Genossen sind lediglich die Vertreter des Mob unter den Künstlern, und zwar ebensowohl unter den Hofkünstlern, wie den Volkskünstlern, ebensowohl, der euphuistisch gekräuselten, wie der tearings in a cat and makings all split. Insofern also bleibt alles, was ich S. 208—211 der 2. Aufl. meiner Studie über Bottoms Mobnatur gesagt habe, vollkommen aufrecht erhalten; sogar das Citat aus Coriolanus (S. 211 N. 1) ist — mit dieser Modification — vollkommen richtig angebracht.

Es folgt aus der vorstehenden Berichtigung von selbst, dass es ein weiterer Fehler von mir gewesen, die Frage in die Debatte zu ziehen, aus welchen Elementen sich das Theaterpublikum zusammen gesezt habe. Das ist für den Sommernachtstraum absolut gleichgiltig.

☞ 1) Wer freilich den Meres als Autorität in Fragen des damaligen Zeitgeschmacks betrachtet, der muss annehmen, dass Lyly seiner Zeit für einen bedeutenden Dichter gegolten, denn Meres führt ihn in der Palladis Tamia als ausgezeichneten Repräsentanten der englischen Komödie mit auf; aber auch den Chettle (der Leser findet die Stelle auch bei Delius, Abhandlungen S. 327 N. 1). Dass Leute wie Lyly sich auch einen Anhang verschaffen, kann niemanden wunder nehmen. Im grossen Ganzen lese ich indess aus den Lobsprüchen, die einige Zeitgenossen ihm spenden, nur heraus, dass man ihn für sehr „wizig" gehalten.

wenn seine euphuistische Albernheit wirklich eine Zeit lang Eingang fand, weil sie eine Ausgeburt der Zeit war, so trug sie ihm bald genug den bittersten Hohn und Spott ein. So kläglich aber auch Lyly als Dichter und Sprachmeister war, so stak doch etwas in seinen Masken, was die jungen Dämchen bei Hofe und die edlen Hofherrchen recht sehr fesselte und anstachelte; das war, dass sich der Mann zum Dramaturgen des pikanten Hofgeklatsches machte. Genau so wie es Oberons Vision schildert, gab sich Lyly dazu her, die Verstrickungen, in welche gewisse Persönlichkeiten des Hofes gerathen waren, indem sie der „alten widerwärtigen Virago", wie Elze die Elisabeth auf ovidisch nennt, in ihren Liebesprätensionen einen Querstrich gemacht hatten, wider zu lösen, indem er der Elisabeth ein device vorzauberte, in welchem diese Dinge „euphuistisch" behandelt, aber eben behandelt wurden. Was dem Hofe gefiel, gefiel natürlich andern auch; denn andere sind ja auch Menschen, und so wurde Lyly, Shakespeares ältester zeitgenössischer Vorgänger[1]), gerade durch seine poetische Unfähigkeit der Begründer des denkbar verkehrtesten ästhetischen Principes, das Shakespeare bildlich durch Titanias Mund bezeichnet mit den Worten:

The nine men's morris is fill'd up with mud.

Diesem falschen Princip, welches der Sommernachtstraum sinnbildlich vernichtet, indem Cynthia aus den Armen des von ihr umworbenen Esels befreit wird, und Robin Goodfellow am Schlusse Herrn Mondschein nebst Handwerksgenossen zum Musentempel hinauswirft, stellt Shakespeare das echte ästhetische Grundprincip entgegen, das ich oben bereits angedeutet habe.

Ich lebe der Hoffnung, dass in den Augen meiner Gegner meine mannigfachen vergangenen und zukünftigen Vergehungen, deren ich eben erst noch einige aufgezählt, vergeben sind, wenn sich diese Epitome meines Werkes als

---

1) Der unbedeutende Chettle mag an Jahren älter gewesen sein, da er aber Jahre lang Buchdrucker war, bevor er zur Bühne überging, so kann er als Shakespeares Vorgänger unmöglich älter gewesen sein, als Lyly. Vgl. Delius, Abhandlungen S. 326 und 332 u. 1.

ehrlicher Herold ausweisen sollte; und — was mehr ist — ich lebe ferner der Hoffnung, dass sie es thun wird.

Bei der oberflächlichsten Betrachtung wird es jedem Kenner sofort einleuchten, dass die verschiedenen Vergleichungen, die ich vorzunehmen hatte, unmöglich in eine einzige fortlaufende Darstellung zusammengezogen werden konnten, und man wird es daher durchaus gerechtfertigt finden, dass ich dieselben in mehrere selbständige Abhandlungen verwiesen habe. Ein blosses Inhaltsverzeichniss würde den Leser unmöglich darüber orientiren, welches mein Ideengang bei der Reihenfolge der verschiedenen Abhandlungen gewesen, und welches also ihr eigentlich geistiger Zusammenhang ist; und zwar selbst dann nicht, wenn ich, getreu der guten deutschen Sitte, es genau specialisiren und nicht, Elzes englische Sitte nachahmendes Beispiel nachahmend, mich auf die Zusammenstellung der Haupttitelüberschriften beschränken wollte. Es erscheint daher eine eingehendere Auseinandersetzung über die Nothwendigkeit der von mir gewählten Reihenfolge der Abhandlungen um so wünschenswerther, als dadurch meine bisherigen epitomatischen Mittheilungen eine sehr nüzliche Vervollständigung erhalten.

Meine bisherigen Andeutungen werden dem Leser bereits klar gemacht haben, dass für den Sommernachtstraum keiner der damaligen Dramaturgen mehr in Betracht kommt, als John Lyly, der Schöpfer der allegorischen Pseudocynthia; mit diesem musste ich daher auch nothwendig meine Untersuchungen eröffnen. Während es aber sonst mein System gewesen ist, einem jeden der in Betracht kommenden Dichter höchstens eine Abhandlung, regelmässig sogar nur einen Abschnitt einer Abhandlung einzuräumen, habe ich dem Lyly zwei ganze Abhandlungen widmen müssen, weil es ganzer drei Masken dieses Mannes sind, welche der Historiker beim Sommernachtstraum zu berücksichtigen hat; und zwar in grundverschiedener Weise zu berücksichtigen hat. Während nämlich Shakespeare Lylys Endimion und Woman in the Moone die Hauptsäulen für die Symbolik des Sommernachtstraums entlehnt hat, hat das dritte in Betracht kommende Stück Lylys, die Gallathea im Grunde genommen nur Interesse für die Charakteristik der athenischen

jeunesse dorée, und concurrirt hierin sogar noch betreffs der männlichen jeunesse dorée mit Lylys Euphues. Es schien mir daher geboten, den Gallatheastoff gesondert von dem Endimionstoffe zu behandeln, diesem letzteren aber die in Betracht kommenden Partien des Woman in the Moone zuzuordnen.

Die richtige Methode der Darstellung schreitet vom leichteren zum schweren und schwersten vor, Schritt vor Schritt das gewonnene Resultat als Bahn brechenden Pionir benuzend. Mein Ausgangspunkt musste deshalb nothwendig Lylys Gallathea sein, welche der Leser in meiner 1ten Abhandlung besprochen findet, weil nicht allein deren Verhältniss zum Sommernachtstraume keine tiefere Reflexion erfordert, sondern weil es auch kein zweites Drama Lylys gibt, das die ästhetische Verwerflichkeit und moralische Gefährlichkeit seines Stiles so evident machte, wie dieses. Die Methode meiner Darstellung ist dabei in dieser 1ten Abhandlung die gewesen, dass ich Kleins analytisches Referat über die Gallathea zur Grundlage genommen, dasselbe aber, wo es mir in wesentlichen Punkten durch Ergänzung oder Berichtigung verbesserungsbedürftig schien, verbessert, und dann noch eine Anzahl Anmerkungen hinzugefügt habe, welche verschiedenen Zwecken dienen sollen. Vor allem dem Nachweise, dass Hermia und Helena vor ihrer wunderbaren Heilung Lylys Gallathea und Phillida, allerdings in shakespearescher Weise, reproduciren; und dass Shakespeare höchst wahrscheinlich durch Lylys Seeungeheuer Agar veranlasst ist, die Figur des Leviathan, die ihm allerdings vordem schon ganz geläufig gewesen, auch in seinen Sommernachtstraum durch Oberons bekannte Erwähnung mit hinein zu ziehen. Die Erheblichkeit dieser Thatsache für die symbolische Bedeutung des Leviathan, die sich ohnehin schwer wegstreiten lassen dürfte, liegt auf der Hand.

Da Shakespeare die Titania II. 1 erzählen lässt, ihre geliebte Nonne, die Mutter des indischen, d. h. maurischen Wechselbalges habe mit ihr zusammen klatschend (gossiping) am Meeresstrande gesessen, „marking the embarked traders on the floods“, d. h. — wie ich seiner Zeit zeigen werde — die Liebesintriguen der Hofleute beobachtend, und dieser Vorwurf — wie ich ebenfalls seiner Zeit nachweisen werde — nicht weniger wie die damit im strengsten Rap-

port stehende Vision Oberons, grade gegen das Lylydrama gerichtet ist; so musste ich es mir natürlich aber auch angelegen sein lassen, den zeitgeschichtlichen Grundlagen der Gallathea nachzuforschen, um gleich an diesem Beispiele Lylys Manier in volles Licht zu sezen. Dieser Bemühung ist ein anderer Theil meiner Anmerkungen zur Gallathea-Analyse gewidmet; und ich kann versichern, dabei auch insofern mit Erfolg gearbeitet zu haben, als ich mit ziemlicher Sicherheit auf Grund der in Halpins bekanntem Werke über Oberons Vision enthaltenen antiquarischen Notizen festgestellt habe, dass auch die Gallathea die Liebesintriguen von Lylys und Spensers Gönner, von Graf Leicester, behandelt. Ein lezter Theil meiner Anmerkungen zur 1ten Abhandlung verfolgt endlich den Zweck, weitere sporadische Anklänge des Sommernachtstraums an die Gallathea nachzuweisen. Es mag hier das Wort am Plaze sein, welches Elze, Will. Sh. S. 351 den Bemühungen Thornbys [1]) entgegen sezt, Spensers Feenkönigin zur reichhaltigen Quelle Shakespeares zu erheben. Elze sagt dort nämlich: „In Thornbys Einleitungen und Commentaren zu den einzelnen Stücken sind reichliche Nachweise und Hindeutungen" — auf die Feenkönigin — „verstreut; doch lässt sich nicht leugnen, dass auf diesem Felde grosse Vorsicht geboten ist, insofern Uebereinstimmungen dieser Art ebensowohl auf einem zufälligen zusammentreffen, wie auf bewusster Entlehnung oder auf unabsichtlicher Reminiscenz beruhen können" [2]). Wahrscheinlich ist mir das allerdings

1) In: Shakspeare's England, or a sketch of our social history during the reign of Elisabeth. 2 vols. London 1856. Elze beruft sich auf Bd. II, SS. 68 ff.

2) Später S. 252 sagt Elze noch: „Das Hauptinteresse derartiger Nachweisungen liegt darin, das geistige Ineinandergreifen der verschiedenen Literaturen aufzuweisen, sowie bezüglich Shakespeares die verschiedenen Richtungen und den Umfang seiner Lectüre und folglich seiner Bildung, gewissermassen durch sichere Marksteine festzustellen." Ich vermag beim besten Willen nicht einzusehen, was Elzen die wissenschaftliche Berechtigung zu diesem absprechenden Urtheile giebt. Elze freilich hat eine gewisse Neigung, sich möglichst immer zu dem lebendigen, im praktischen Leben sich gerirenden Shakespeare heranzudrän-

in keiner Weise, weil ganz sichtlich dem Sommernachtstraum ein sehr genaues Studium Lylys voraufgegangen ist. Indess, wie gesagt, hier mag Elzes Wort zutreffen, und ich lege kein Gewicht auf die Gattung derjenigen Anklänge, welche ich in diesem lezten Theile meiner Noten zur 1. Abhandlung zusammengestellt habe; sie mögen meinetwegen ganz in die Reihe jener melodiösen Anklänge gestellt werden, an die der Musiker so sehr gewöhnt ist: eine augenblickliche Reminiscenz, die in demselben Augenblicke wieder untertaucht, wo sie aufgetaucht ist. Davon aber sind sorgfältigst die übrigen Anklänge, sowohl bei der Gallathea, wie beim Endimion und allen anderen Dichtungen zu unterscheiden, welche ich zu besprechen haben werde, mit Ausnahme vielleicht des Knightes Tale von Chaucer. Diese zweite Klasse von Anklängen, um das gleich hier ein für alle Mal bestimmt zu constatiren, unterscheidet sich von jener ersteren generisch wesenhaft, weil sie der Dichter zu wirklichen Zielpunkten seiner Dichtung gemacht, und dabei zugleich mit nachdrücklichstem Fingerzeige auf den Zielpunkt hingewiesen hat.

Hermia und Helena werden von ihrem Gallathea- und Phillidagehalte gereinigt; Cynthia-Titania wird von ihrer Cynthiahälfte, die an Bottoms Busen sanft entschläft, erlöst; und der Dichter hat es wahrlich nicht daran fehlen lassen, unsere ungetheilteste Aufmerksamkeit auf das sinnbildliche Schwergewicht dieser Thatsachen mit lautestem Weckrufe durch Oberons Erzählung von seiner Vision und andere Mittel von ungleicher Wirkungskraft hinzulenken. Aber wir vernehmen eben den Weckruf des Dichters aus mancherlei Gründen nicht mehr [1]).

---

gen; andere glauben, dass dieses Conto geschlossen ist, und werfen deshalb ihr Auge nur auf Shakespeare den unsterblichen, d. h. den Künstler; und von dieser Seite aus betrachtet, hat es ein weit höheres Interesse, an derartigen Beispielen zu sehen, wie Shakespeare der Künstler sich zu gewissen Lebensäusserungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen verhalte, als dieselben zur Anfertigung eines Registers über seine Belesenheit, seine literarische Bildung zu benuzen.

1) Friesen, Sh.-Stud. II. 269 sagt in Bezug auf den Sommernachtstraum in seiner romantisch ätherischen Weise: „Unbe-

Meine 2. Abhandlung umfasst, wie bereits bemerkt, den Endimionstoff, neben welchem, wie ebenfalls bemerkt,

---

schadet des Genusses an dem heitern Scherze und der Hingebung an die märchenhaften Geheimnisse der grünen Waldnatur, und ohne aufdringliches Vordrängen von dem tiefsinnigen Ernste des Dichters, gehen uns dennoch Anschauungen von sinnreichster Bedeutung für das menschliche Gemüths- und Seelenleben zu." Soll man dem, was hier von nicht „aufdringlichem Vordrängen von dem tiefsinnigen Ernste des Dichters" gesagt ist, einen über die blümelnde Phrase hinausgehenden Werth beimessen — eine Frage, die angesichts der Aufschlüsse, die Friesen uns über die uns angeblich durch den Sommernachtstraum zugehenden „Anschauungen von sinnreichster Bedeutung für das menschliche Gemüths- und Seelenleben" giebt, ausserordentlich zweifelhaft ist — so kann dasselbe nur dahin verstanden werden, dass der Dichter nirgends diese Anschauungen irgendwie betont. Eine falschere Behauptung ist aber gradezu undenkbar; das Gegentheil ist richtig. Shakespeare betont seine Hauptgedanken im Sommernachtstraume wie im Tempest mit einem gradezu bewundernswürdigen Nachdrucke, und mit einer Bestimmtheit, deren durchaus nur fähig ist, wer seinen Stoff ganz und gar beherrscht; alle Proportionen des Sommernachtstraums, aber auch alle ohne Ausnahme, sind dieser Betonung dienstbar gemacht. Friesen giebt doch aber anerkennenswerther Weise wenigstens überhaupt zu, dass der Sommernachtstraum wirklich bedeutende Gedanken enthält; und das ist auch bei Ulrici der Fall; andere wie Elze dagegen glauben, dass derselbe so gedankenleer ist, dass sie ihn zum Gegenstande ihrer eleganten — zum Theil auch nicht eleganten — Tüfteleien darüber machen können, ob das Stück wohl zur Hochzeit des Grafen Essex gedichtet sei, oder nicht; eine Frage von so absoluter Trivialität und Nullität, dass es sich nicht verlohnt, zur ihrer Vertheidigung auch nur ein Oktavblättchen voll zu schreiben. Elze, Friesen u. s. w. sind doch aber auch Männer von Geist und Wiz, denen man wohl ein gesundes Gefühl für derartige Dinge zutrauen kann; woher also die eigenthümliche Erscheinung, dass sie die Proportionen mit wachen Augen nicht sehen, die mir jezt nachgrade schon im Schlafe sichtbar werden? Die Frage erklärt sich leicht. Man hat sich — und namentlich diejenigen, welche wie Friesen u. a. sich auch in der Aesthetik auf den wesentlich abstract philosophischen Standpunkt Ulricis stellen — daran gewöhnt, das Kunstwerk als ein absolut in sich abgeschlossenes Ganze zu betrachten, dessen ästhetische Wirkungen, von gewissen untergeordneten histori-

zugleich die in Frage kommenden Partien aus The Woman in the Moone zur Betrachtung herangezogen sind. Mein

---

schen Bestandtheilen abgesehen, in alle Ewigkeit die nämlichen sein müssen; und weil am Sommernachtstraume — eine unleugbare Thatsache — an und für sich betrachtet, jene Porportionen, die ich so lebhaft empfinde, nicht mehr hervortreten, am wenigsten für diejenigen hervortreten, die sich in seiner Betrachtung auf den Standpunkt wesentlich logischer Abstraction stellen, so ist man zu dem natürlichen Schlusse gekommen, die Proportionen sind überhaupt nicht da. Dieser Schluss ist aber ein gründlicher Fehlschluss, wie denn auch seine Prämisse ganz unhaltbar ist. Die plastischen Künste, vor allem die Kunstherrscherin, die Architektur, liefern den unwiderleglichen Beweis, dass der Künstler niemals abstract, sondern stets nur relativ sein Kunstwerk formen kann. Der Standort ist für die ästhetische Gestaltung (Höhe, Breite, Proportion der Aussenseite u. s. w. u. s. w.) eines Gebäudes, einer Statue u. s. w. ebenso wesentlich bestimmend, wie die innere Bestimmung derselben, das, was wir beim Gedichte die Idee nennen. Ist dem aber so, so folgt auch — und man kann sich von dieser Wahrheit experimentel täglich überzeugen — dass mit Veränderung des Standortes, der Umgebung die ästhetische Wirkung des Kunstwerks sich wesentlich verändern muss, d. h. dass jene Proportionen einen ganz anderen Eindruck machen müssen, als vordem. Man hänge nur das schönste Oelgemälde in eine kahle Stube mit weissen Wänden, und man wird sofort jenen Unterschied wahrnehmen. Was aber bei dem Plastiker, Architekten und Maler die sichtbare Umgebung, das ist bei dem Dichter jene unsichtbare Umgebung, die man Zeitgeist nennt. Diesem Zeitgeiste gegenüber verhält sich der Dichter eben ästhetisch; seine Kunst hat es mit ihm, mit seiner ästhetischen Ueberwindung zu thun; und je tiefer er in den Zeitgeist hineingreift, desto bestimmter müssen sich die Proportionen seines Kunstwerkes den Proportionen des Zeitgeistes anpassen, von diesem also ihr wahres Licht empfangen, wie das Gemälde von seinem richtigen Standorte. Nun giebt es Dichtungen, die so tief mit dem Zeitgeiste sich befassen, dass sie ihre volle ästhetische Wirkung in keiner anderen Zeit thun. Solche Dichtungen hat schon das Alterthum erzeugt, und zwar gerade auf dem Gebiete der Komödie; die Komödien des Aristophanes, deren sich zu erinnern bei Shakespeares Sommernachtstraum überhaupt sehr nützlich ist, sind das eminenteste antike Beispiel dieser Art. Ein ebenfalls imponirendes hierher gehöriges Beispiel hat das Mittelalter in Dantes Göttlicher Komödie geliefert; und zu dieser Gattung von Gedichten gehören auch Shakespeares Midsummer-

Ausdruck lässt den Leser schon erkennen, dass ich eine Verschiedenheit in der Behandlung des Endimion und des Woman in the Moone habe eintreten lassen; ich habe nämlich der 2. Abhandlung eine sehr ausführliche Analyse des Endimion zu Grunde gelegt, welche ich gewissermassen als

---

Night's Dream, sein Tempest, sein Troilus und Cressida, welche alle etwas fremdartig Unverständliches für uns haben. Für den Sommernachtstraum beweist das schon eclatant ein Erklärungsversuch wie der elzesche, ausserdem aber verweise ich auf Oechelhäusers Zeugniss (in einem später zu erwähnenden Aufsaze) über die zersplitterte Bühnenwirkung desselben; ein ähnliches Zeugniss liegt für den Tempest in einem (ebenfalls später zu besprechenden) Aufsaze von Joh. Meissner vor; über Troilus und Cressida endlich brauche ich kein Wort zu verlieren. Es ist das ein unfehlbares Zeichen, dass diese Stücke mit dem veränderten Zeitgeiste für unser heutiges Publikum verloren sind. Demgemäss finde ich es aber auch unsagbar lächerlich, wenn gewisse deutsche Gelehrte bei ihren Erklärungen des Sommernachtstraums sich der wissenschaftlichen Analyse gegenüber mit einer mädchenhaften Zimperlichkeit geberden, als ginge jeder Schnitt des Analytikers ihnen in ihr flaumenweiches Herz. Solche Leute — ich fürchte es sehr — haben überhaupt kein Herz für Shakespeare, und je mehr sie über ihn weichlich ästhetisch salbadern, desto mehr zeigen sie, dass sie, wie mancher andere, bei ihrer ganzen Shakespearecommentation nichts suchen, als ihre eigene schauspielerige Glorification. Das sind auch die geeigneten Leute dazu, dem Publicum grundfalsche Vorstellungen von der Bedeutung der Kunst im moralischen Haushalte der Menschheit beizubringen, indem sie absichtlich oder unabsichtlich in ihren Lesern und Hörern die Vorstellung erwecken, als bezeichne die Kunst überhaupt die höchste Spize menschlicher Bildungsentwicklung. Jede einseitig ästhetische Bildung, das hat niemand präciser und sarkastischer ausgesprochen, wie Schiller, niemand nachdrücklicher und unermüdlicher gepredigt, als der hochherzige edle Däne Sören Kierkegaard, jede einseitig ästhetische Bildung wirkt erschlaffend, denn sie *muss*, weil Kunst und Moral in ihren *Wirkungen* absolut nichts mit einander zu thun haben, und es die Kunst über die ästhetische Reinigung nicht hinausbringt, die uns immer *nur annähernd* unsere *moralische* Entschliessungsfreiheit widergibt, den Menschen grundsazlos machen. Wer sich mit Aesthetik befasst, sollte daher niemals das treffend schöne Wort Schillers vergessen:

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

Einleitung vorauf geschickt habe, und zwar ist es mir zweckmässig erschienen, auch bei dieser Gelegenheit wider Kleins Vorarbeit zu benuzen, die ich dann, meinen eigenen Gesichtspunkten entsprechend, durch Noten erweitert und berichtigt habe; beim Woman in the Moone habe ich mich dagegen darauf beschränkt, geeigneten Orts die nöthigen Winke zu geben, ohne mich auf Erörterung des ganzen Stoffes einzulassen. Das leztere Verfahren wird gewiss keinen Tadel finden, eher besorge ich Angriffe wegen der scheinbar so weitschweifigen Art, mit welcher ich mich auf den Endimion eingelassen habe. Indess abgesehen von gewissen allgemeinen Gründen, die mich hinderten, so kurz zu sein, wie ich es wünschte, haben mich in diesem Falle noch ganz besondere Gründe zu möglichster Ausführlichkeit bestimmt.

Der Abschnitt über Endimion und Woman in the Moone bildet den Schwerpunkt meiner ganzen Arbeit. Zunächst habe ich dort den Versuch gemacht, an meiner, wenn auch nur partiellen Vergleichung des Endimion mit dem Sommernachtstraume nachzuweisen, wie Schakespeare grade der conventionellen Barbarei Lylys den idealen Naturstand entgegen sezt; ein Nachweis, der ohne vollkommene Kenntniss des Endimion nicht möglich, und auch insofern von nicht unbedeutendem historischen Interesse ist, als er Shakespeares Beweggrund, dem Princip der ästhetischen Freiheit diese eigenthümliche sinnig poetische Formulirung zu geben, bloss legt.

Von noch viel stärkerem Interesse war es aber für mich, noch ein leztes Mal auf die Frage nach der Symbolik und Allegorik des Sommernachtstraums zurückzukommen; und sind auch die desfallsigen Einflüsse des Woman in the Moone viel bedeutungsvoller, als diejenigen des Endimion, so musste doch auch der leztere mit berücksichtigt werden, was grosse Schwierigkeiten gemacht haben würde, wenn ich dem Leser nicht vorher die genauste Information durch die Analyse des Stückes gegeben hätte.

Bei der hervorragenden Bedeutung, welche grade die Symbolik für meine Auffassung des Sommernachtstraums hat, kann ich es aber nicht vermeiden, hier einen Augenblick Halt zu machen.

Ich darf mit dem Geständniss nicht zurückhalten, dass meine Ansichten über den Symbolbegriff noch viel zu wenig geklärt waren, als ich die Einleitung zur 2. Auflage meiner Studie schrieb, als dass es räthlich von mir gewesen wäre, derselben einen längeren Passus über diese Frage sowie über den Ursprung der Allegorie einfliessen zu lassen; ich habe dadurch mich in die Alternative versezt, künftighin über den Punkt zu schweigen, oder mich durch eine wirkliche Leistung zu rehabilitiren. Ich glaube jezt, nachdem ich meine Studien über die Wesenheit des ästhetischen Symbols bis zum positiven Abschlusse fortgeführt habe, in der That mit einer wirklichen Leistung der Shakespeareforschung gegenüber treten zu können. Theils meine theoretischen ästhetischen Studien, theils auch die sorgfältige Vergleichung von Lylys Woman in the Moone, Lylys Endimion, und — wie sich bald zeigen wird — auch Spensers Tears of the Muses haben mich in den Stand gesezt zu erkennen, und demnächst als erkannt nachzuweisen, dass der gesammten Symbolik und Allegorik des Sommernachtstraums etwas historisch Relatives anhaftet, das sie durchaus eigenartig macht. Die Motive zu den symbolischen und allegorischen Figuren und Bildern im Sommernachtstraum sind ohne Ausnahme historisch; die Cynthia-Titania ist Lyly entlehnt; der traumhafte Heilprocess, welchen Titania selbst und die athenische jeunesse dorée durchmachen, Lylys Woman in the Moone, dem Stücke, das die Pseudocynthia ins Leben eingeführt hat. Die Gleichnissrede Titanias II. 1 (II. 2), welche unter dem Namen der Witterungsschilderung hinlänglich bekannt ist, stammt nicht von Lyly, sondern von Spenser. Bei alle diesen und den übrigen zahlreichen Entlehnungen, die an dieser Stelle übergangen werden können, lässt die vergleichende Analytik die Entlehnung selbst als eine durchaus absichtsvolle erkennen; denn sie zeigt, wie Shakespeare ganz ostensibel den entlehnten Apparat künstlerisch umgestaltet hat, um ihn gegen seinen ursprünglichen Erfinder ganz oder theilweis zu benuzen.

Dieser Nachweis hebt mit eins den Sommernachtstraum über die theoretische Doctorfrage nach dem Wesen des Symbols und der Allegorie, sowie über das vornehme Nasenrümpfen über „dürre Allegorie“ und was dergleichen Weis-

heit mehr ist, unnahbar hinaus. Jener historische Bestandtheil der symbolischen Figuren des Sommernachtstraums, vor allen Titanias, nimmt dem Gedichte vollkommen den Charakter des steif Allegorischen, indem es jene Figuren zu echt aristophanischen Schöpfungen, d. h. zu satirischen Personificationen gewisser Zeitrichtungen macht. In der That scheint mir — um das hier beiläufig zu bemerken — ein stark aristophanischer Zug Shakespeares ganz unleugbar; nicht allein, dass er im Thersites und und Caliban, im Achilles und Ajax noch eine ganz respectable Anzahl Vertreter ganz ähnlicher Personificationen wie die eben gedachten erschaffen, so hat auch der satirische Wiz der Hauptkomödie und auch der Pyramus und Thisbe Tragikomödie etwas durch und durch Aristophanisches.

Ich denke, diese Feststellung ist eine Leistung. Die Dienste, welche meine Endimion-Analyse leisten soll, sind damit aber noch nicht zu Ende, sondern ich bedurfte ihrer noch bei zwei Operationen von grosser Bedeutung.

Zunächst zu einer gründlichen Revision der vermeintlichen Ermittelungen Halpins über den allegorischen Gehalt der sogenannten Vision Oberons. Halpins Resultate, deren Werth streng zu unterscheiden ist von dem Werthe des historischen Materials, das er zusammengetragen — Halpins Resultate interessiren allerdings meine eigene Untersuchung gar nicht; dass ich früher das Gegentheil angenommen, beruhte einfach auf mangelhafter Sachkenntniss;[1]) dennoch aber bin ich gezwungen gewesen, dieselben einer sorgfältigen Kritik zu unterwerfen, weil sie andere zur Grund-

[1]) Der Fall Halpin hat mich ein Mal wider recht deutlich darüber belehrt, was Autopsie ist. Falsche Traditionen könnten in der Wissenschaft sich niemals einbürgern, wenn jeder Forscher sich auf Autopsie stützte. Leider ist das nicht möglich, und sind deshalb falsche Traditionen in jeder Wissenschaft unausbleiblich, bis sie endlich durch die Autopsie ausgerottet werden. Dies Uebel wird aber noch bedeutend verstärkt dadurch, dass jeder Wissenschaft sich eine starke Partie Zweithänder, z. Thl. sogar penny-a-liners, anhängen, deren ganzes Gewerbe darin besteht, mit kritischer Mine den Autoritätsglauben weiter zu tragen. Dadurch erst nistet sich die falsche Tradition unvertilgbar fest ein.

lage einer zwar nicht fein, aber doch immerhin ausgesponnenen Hypothese gemacht haben, die sich mir als unbehilflich dickleibige Masse in den Weg zu wälzen sucht, und also, will ich meinen Lauf nicht einstellen, von mir beiseite gehalten werden muss. Diese unbehilfliche Masse ist die bekannte elzesche Essexhypothese, deren Gestalt und Stellung gar nicht mehr zu beschreiben ist, seitdem sie durch die Hände ihres zweiten Bildners und Nachrichters Hermann Kurz gegangen ist. Der wesenhafte Zusammenhang dieser Hypothese mit Halpins vermeintlichen Resultaten darf hier vorläufig ebenso wie diese lezteren Resultate selbst als bekannt vorausgesezt werden, so dass ich mich auf die Bemerkung beschränken kann, dass derjenige, welcher Halpin in Grund bohrt, Elzen seinen Boden unter den Füssen entzieht.

Wie es nun bei uns in deutschen Landen mit englischen Dingen zu geschehen pflegt, dass man englisch für himmlisch nimmt, so ist es auch mit Halpins Untersuchung der Vision Oberons gegangen; dieselbe wurde von Gervinus höchlich angepriesen, obwohl sie, ausgehend von unsagbar trivialem Standpunkte von A bis Z strengstens nur auf das elendeste, für die Dichtung völlig gleichgiltige trivium gerichtet blieb; und von den zweithändigen Shakespearecommentatoren, an denen heute kein Mangel ist, wagt niemand mehr, den Halpin beim Sommernachtstraum auszulassen.[1])

Bei andern Gelehrten, wie bei Nic. Delius, erregte Halpins Abhandlung dagegen gerechtes Aergerniss, und eben Delius ging demselben daher in seiner Einleitung zum Sommernachtstraume zu Leibe. Merkwürdiger Weise machte aber Delius dabei einen Fehler, der nothwendig zu Halpins Vortheil ausschlagen und also dessen unästhetisch isolirte Betrachtung der Vision Oberons leider erst recht befestigen, statt erschüttern musste. Delius, dessen Kraft und entscheidende Stärke offenbar ausschliesslich in seinen sprachwissenschaftlichen und historischen Kenntnissen und Fähigkeiten

[1]) Und wärs nur, dass die viola tricolor erwähnt wird, deren Werth mit allen übrigen Resultaten Halpins durchaus auf einer Stufe steht, die aber fest gemauert in der heutigen Shakespeareforschung da steht, wie die Form aus Lehm gebrannt.

liegen, unternahm es in diesem Falle, den ästhetischen Kritiker zu spielen, und focht mit denkbar ungünstigsten Waffen, indem er die Sinnbildlichkeit von Oberons Vision überhaupt ästhetisch weg zu disputiren suchte, dabei aber durch jedes Wort seines, zum Ueberfluss auch noch in dem bekannten Kathedertone gehaltenen, langathmigen und langweiligen Widerlegungsversuches die Unhaltbarkeit seines eigenen Ausgangspunktes evident machte.[1]) Wenn irgendwo, so war grade hier der Ort, um streng historisch zu Werke zu gehen. Eine genaue Analyse des Endimion würde gezeigt haben, dass Halpin eine kolossale Verwirrung in seine Endimion-Erklärung gebracht hat, indem er das Stück mit den kenilworther Festlichkeiten von 1575 in Beziehung bringt, mit denen es absolut nichts zu thun hat. Dagegen lässt das historische Material, das Halpin zusammengetragen, und das seiner Abhandlung, troz ihrer sonstigen Fehlerhaftigkeit, einen sehr bedeutenden Werth giebt, nicht den geringsten Zweifel darüber, dass Shakespeare die Vision Oberons mit einer Bezugnahme auf die kenilworther Festlichkeiten einleitet. Eben dieses Material macht es nun aber auch völlig zweifellos, dass Lady Essex zur Zeit der Festlichkeiten gar nicht auf Schloss Kenilworth gewesen; und so bricht denn die wahrhaft klägliche persönliche Ausdeutung von Oberons Vision auf Lady Essex und deren Leicesteriaden so kläglich zusammen, wie sie es verdient. Damit gewinnt eine wesentlich andere Erklärung Plaz, welche mit dem streng ästhetischen Charakter des Sommernachtstraums und mit dem historischen Material Halpins gleichmässig im Einklange steht.

Der Hinweis aut die kenilworther Festlichkeiten zeigt an einem eklatanten Beispiele, wie Leicester sich die mimisch-dramatische Kunst durch sein Geld für seine Liebesintriguen nuzbar gemacht hat; damals war Gosson sein Hofpoet; später aber wurde Lyly Gossons Nachfolger, und als solcher dichtete er den Endimion, welcher — muthmass-

[1]) Bodenstedt muss allerdings anders darüber denken; denn er hat, und zwar grade den allerverfehltesten Theil von Delius Argumentation in seine Noten zu seiner Uebersezung des Sommernachtstraums aufgenommen, und denselben so sehr sich einverleibt, dass er darüber ganz vergessen hat, Delius als die Quelle seiner Einsicht zu nennen.

lich aufgeführt als Leicester als Generalissimus in die Niederlande abging — darauf berechnet ist, die Elisabeth mit Leicester wegen seiner Intriguen mit der Sheffield wider auszusöhnen, und gleichzeitig in kriechender Weise der Elisabeth Schonung gegen die Lady Essex, damals längst Leicesters Gemahlin, zu empfehlen. Auf die dramatische Maske, nicht auf die darin behandelten historischen Ereignisse, nimmt nun der zweite Theil von Oberons Vision Bezug, und der dritte Theil derselben, welcher sich an Lylys Woman in the Moone anschliesst, versinnbildlicht, wie dieser schädliche von Lyly erst zur vollen Entfaltung gebrachte Geist, sich der gesammten englischen Bühne und Poesie, dem little western flower, mitgetheilt hat. Eben deshalb hat Shakespeare auch lauter lylysche Gestalten — Cynthia-Titania und die jeunesse dorée — gewählt, um an diesen die Wirkung des vergifteten Blümchens zu zeigen, wie ich bereits auseinandergesezt habe. Dieser Geist wird im Laufe des Stücks gebannt, indem Oberon den Zauber der Cupidoblume mit dem Safte der Dianaknospe überzaubert. Auch darin ist ein entschieden historisches Moment unverkennbar. Unter der Dianaknospe meint Shakespeare den Geist der älteren englichen Poesie, wie er sich in den Werken Chaucers (und Dunbars) ausspricht, die zum Sommernachtstraume benuzt sind, und von welchem ein gutes Stück noch damals fortzuleben schien in der höchst volksthümlichen Figur des Seehelden Franz Dracke, dessen der Sommernachtstraum gleichfalls gedenkt.

Bevor ich in meiner Uebersicht weiter vorschreite, sei eine Zwischenbemerkung gestattet, die eben nur hier an dieser Stelle, wo wir das Ganze überschauen, ihren Plaz finden konnte.

Oberons Vision ist die dichterische Zusammenfassung und Gestaltung höchst intensiver literarischer Studien des Dichters; und das gerade ist der grosse Fehler, den Halpin begangen, dass seine triviale persönlich allegorische Ausdeutung dieser mit tiefstem sittlichen Ernste und einem hohen Schwunge der Begeisterung gedichteten Passage, diesen ihren Charakter vollständig raubt; ein Fehler, der bereits erheblichen Schaden gestiftet hat, und noch fernerweit stiften wird, wenn Autoritäten wie Elze für Halpin eintreten.

Macht aber diese Vision nicht unwillkürlich den Eindruck, als ob der Dichter in dessen Phantasie sie Gestalt gewann, ein — äusserlich — inactives, rein beschauliches Leben geführt habe? Ich denke ganz gewiss. Die Worte:

thou remember'st
Since once *I sat upon a promontory*,

klingen, sobald man sie sinnbildlich nimmt, genau so, als wären sie der unwillkürliche Ausdruck eines augenblicklichen seitab Stehens des Dichters selbst, das auch dadurch angedeutet zu sein scheint, dass Titania kurz vorher zu Oberon sagt:

Why art thou here,
Coming from farthest steep[1]) *of India* u. s. w.

Ich dächte aber, auch ohne diese Andeutungen müsste uns Oberons Vision einen solchen Eindruck machen. Der ganzen Natur der Maske entspricht allerdings die ruhige Contemplation; hier aber haben wir die Contemplation in die Gestalt des unsichtbaren, nur vom Dichter selbst gesehenen show oder pageant gebracht, was denn doch wohl wenig „bühnengerecht" ist, eine Thatsache, die man besonders empfinden wird, wenn man sich die wirklichen shows des Tempest vergegenwärtigt. Ausserdem aber findet sich die Vision an einer Stelle, wo unsere Aufmerksamkeit ohnehin schon durch lange sinnbildliche Declamationen auf die härteste Probe gestellt ist. Ich möchte daher die Vermuthung wagen, dass die ganze lange 1. Scene des II. Aktes zu einer Zeit gedichtet ist, wo Shakespeare zeitweilig sich vom Theater zurückgezogen und durch Studien seinem Geiste eine durchaus theoretische Richtung gegeben hatte; und zwar möchte ich mich zu dieser Vermuthung um so mehr für berechtigt halten, weil ich in der lezten Abhandlung aus der bekannten Elegie Spensers: The Tears of the Muses und aus Shakespeares eigener lezten Dichtung, dem Tempest nachweisen werde, dass Shakespeare wirklich vor der Abfassung des Sommernachtstraums Jahre lang lediglich theoretischen Studien obgelegen haben muss.

Endlich — und das ist die zweite Operation, bei welcher ich die Analyse des Endimion noch speciell verwerthet

---

1) steep steht hier offenbar statt promontory.

habe — ich habe den Grundplan (Scenenfolge, vor allem technische Einordnung der Antimaske) des Endimion noch zu einer tabellarischen Zusammenstellung mit dem Grundplane des Sommernachtstraums benuzt. Die Zusammenstellung ist meinerseits als einfach praktischer Todesstoss gegen die bodenlosen Abstractionen gemeint, mit denen Alexander Schmidt, das Blaue vom Himmel streitend, uns vordemonstriren will, der Sommernachtstraum sei keine Maske. Die Zusammenstellung macht eine derartige Conformität beider Grundpläne evident, dass darüber kein Streit mehr aufkommen kann, dass beide Dramen in ein und dieselbe technische Kategorie gehören, und dass Shakespeare den Grundriss seiner Maske nach dem Endimion gezogen hat. Es ergibt sich dabei aber zugleich eine erhebliche Berichtigung der traditionellen Entwicklungsgeschichte des englischen Maskendramas. Der eigentliche Erfinder der Compositionsform Maske und Antimaske scheint mir Lyly zu sein; Shakespeare aber ist es unzweifelhaft, welcher derselben ihre künstlerische Vollendung gegeben; Ben Jonson hat später auf den Traditionen Lylys und Shakespeares weiter gebaut, aber ohne irgend welche wesentliche Neuerung, geschweige denn Verbesserung zu erzielen.

Die gegensäzliche Betrachtung des Endimion und des Sommernachtstraums erklärt, wie ich gezeigt habe, Shakespeares poetische Formulirung seines ästhetiscken Grundprincips als Princip der idealen Natur und seine Darstellung der ästhetischenFreiheit als idealen Naturstand. Diese merkwürdige Beobachtung konnte nicht verfehlen, mich zu einer Abschweifung zum Tempest zu veranlassen; denn derselbe giebt jenem ästhetischen Principe ebenfalls Ausdruck, und zwar unter ganz eigenartig veränderten Umständen; und sein Inhalt hat auch sonst manch bedeutendes Interesse für das Studium der Sommernachtstraumperiode. Ben Jonson nämlich, obwohl tief unter Shakespeare stehend, hatte zu der Zeit, da Shakespeares künstlerische Thätigkeit bereits zu Ende ging, ein ästhetisches Grundprincip zur Anwendung gebracht, das dem shakespeareschen ebenso schnurstracks widersprach, wie das lylysche; und da es damals bereits vorauszusehen war, dass Jonson auf Shakespeares Nachfolger einen ähnlichen unberechtigten Einfluss haben würde, wie ehemals Lyly auf seine

Vorgänger gehabt hatte, so benuzte Shakespeare den Tempest, sein Abschiedsstück, zu einem gewaltigen Angriffe auf Jonson zur Sicherung seines eigenen Naturprincips. Das wissenschaftliche Interesse der Vergleichung dieses zweiten ästhetischen Hauptkampfes mit jener ersten Lylyschlacht, welche ein für alle Mal Shakespeares künstlerische Souveränität über seine Zeitgenossen entschied, ist ein höchst bedeutendes. Das Schicksal nämlich hat es gefügt, dass während Shakespeare in jenem ersten Kampfe gegen den grassen gemeinen Sensualismus zu Felde zu ziehen hatte, er dies Mal grade eine Wendung gegen einen aus falscher Reflexion erzeugten Pessimismus zu nehmen hatte, so dass, theoretisch betrachtet, Sommernachtstraum und Tempest einander ergänzen. Während der erstere im Gegensatz zu Lyly die Ziele des Dichters mit Titanias Worte bezeichnet:

I'll purge thy mortal grossness so,
That thou shalt like an airy spirit go,

sezt Ariel dem jonsonschen Pessimismus das kleine Liedchen entgegen:

Where the bee sucks, there suck J [1]) u. s. w.,

ein Bild dessen Schwermuth wir unwillkürlich nur dadurch mit empfinden, dass wir hören, der Dichter spricht bloss von seiner Vergangenheit, und hat keine Verheissung mehr für die Zukunft [2]).

Da vom Standpunkte meiner Gesammtaufgabe aus die Tempestfrage nur als Incidentpunkt erscheint, so habe ich dieselbe in einem Anhange zu dem Abschnitte behandelt, in welchem der Endimionstoff bearbeitet ist. Bei der Untersuchung der Tempestfrage stellte sich aber die unaus-

1) Zu verstehen: Nicht aus den Brüsten „aller Wesen unharmonischen Menge", sondern aus den Brüsten der ewig gleichmässigen heiteren Natur sauge ich meinen Lebensmuth und meine Zauberkraft.

2) Hiermit sind die viel besprochenen Worte Prosperos IV. 1 in Zusammenhang zu bringen:

our little life
Is rounded with a sleep,

die nur sagen sollen, dass nach unserem Tode, wie vor unserer Geburt, unsere Thätigkeit als Mensch aufhört; eine Wahrheit, aus der ein jeder sich die Schlussfolgerung abstrahiren muss, dass der Dichter nicht mehr im Stande ist, durch neue Schöpf-

weichliche Nothwendigkeit heraus, schon im Interesse des Sommernachtstraums selbst, die Abfassungszeit des Tempest genau zu constatiren; und dies war wider ohne sorgfältiges Eingehen auf Jonsons Volpone eine absolute Unmöglichkeit. Der Anhang, von welchem ich rede, musste daher in 3 Theile eingetheilt werden, deren 1. den Nachweis führt, dass der Tempest Shakespeares Abschiedsstück ist, und als solches die schärfsten Angriffe auf Jonsons falsche Richtung enthält. Der 2. Theil dieses Anhangs enthält den bündigen Beweis, dass Jonson seinen Volpone eigens zu dem Zwecke umgearbeitet hat, um Shakespeares Angriffe im Tempest theils zu pariren, theils zu erwidern, theils durch Gehässigkeiten niedrigster Art zu rächen. Der Leser wird sich überzeugen, dass Jonson darin eine nicht beneidenswerthe Rolle spielt. Der 3. Theil des Anhangs endlich beschäftigt sich mit der Frage der Abfassungszeit des Tempest, und ermittelt — gegen Karl Elze — 1606 als die richtige Jahreszahl. Die einzelnen Details der schwierigen und ziemlich verwickelten Untersuchung übergehe ich hier.

Obwohl Spenser als Mensch wie als Dichter höher steht, wie Lyly, so kommen sie doch beide für den Sommernachtstraum nur als geschlossene Einheit in Betracht; denn beide sind Vertreter des akademisch gelehrten Allegorienstils, und zwar — was auch bei Shakespeares Stellungsnahme gegen Spenser nicht ausser Acht gelassen werden darf — im Dienste des Hofadels, ja sogar im Dienste des nichtswürdigen Leicester. Ich habe daher geglaubt, Spensern, der ja, wie ich schon angedeutet habe, als Dichter der Tears of the Muses eine grosse Bedeutung für den Sommernachtstraum hat, mit in die 2. Abhandlung aufnehmen, zu müssen; und so findet der Leser nach dem soeben besprochenen Anhange noch einen 2. Abschnitt der 2. Abhandlung, welcher ausschliesslich über Spensers eben genannte Elegie handelt.

Der Leser wird über diese scheinbare Weitschweifigkeit im ersten Augenblicke nicht wenig erstaunt sein, hat uns

---

ungen seiner ästhetischen Anschauung Ausdruck zu geben, sobald sein irdisches Auge geschlossen ist. Die theologische Ewigkeitsfrage berühren die Worte ms. Es. nicht.

doch ein nun bald hundertjähriges Herkommen daran gewöhnt, die Thränen der Musen nur an einer ganz bestimmten Stelle des Sommernachtstraumes in Betracht zu ziehen, nämlich zur Erklärung des Hochzeitsscherzes: The thrice three Muses mourning for the death of learning, und besonders der darauf folgenden Zurückweisung des Theseus: That is some satire keen and critical, not sorting with a nuptial ceremony. Der Leser wird sich indess überzeugen, dass ich mit Fug dieses Herkommen durchbrochen habe, das in Verbindung mit einer ganzen Anzahl ähnlicher stillschweigender Uebereinkommen in unerhörter Weise unsere Umsicht bei Betrachtung des Sommernachtstraums verengt hat. Ich habe meiner Untersuchung eine sorgfältige Analyse der g a n z e n Elegie Spensers zu Grunde gelegt, wobei sich zur Evidenz gezeigt hat, dass Shakespeare den Klagen Spensers recht giebt, ihm aber seine R i c h t e r rolle verweist, und gerechter Weise die Stellung des Vertreters einer Partei anweist, die sich selbst schwere Vergehungen hat zu Schulden kommen lassen, und zwar solche Vergehungen, die selbst diejenigen Uebelstände erzeugt haben, über welche Spenser Klage erhebt. Erst auf dieser Grundlage habe ich die Untersuchung eröffnet, ob und in welcher Beziehung Shakespeares drei Mal drei Trauermusen, deren Geseufz Theseus nicht hören mag, zu Spensers Elegie stehen. Es hat mich gefreut, dabei an eine Bemerkung anknüpfen zu können, die Delius vor Jahrzenten gemacht, die aber jenes leidige Herkommen bis jezt zu wissenschaftlicher Unfruchtbarkeit widerrechtlich verdammt hat.

Nic. Delius hat nämlich längst die richtige Stellung der spenserschen Elegie zu Shakespeare damit gekennzeichnet, dass er gesagt hat, dieselbe erwarte von Shakespeare die Reformation der englischen Bühne, das heisst bezeichne ihn als den zukünftigen Reformator der englischen Bühne. Dieser Gesichtspunkt, der übrigens bei Delius selbst todtes Capital geblieben ist, muss zum Ausgangspunkte für das Verständniss von Shakespeares Anspielung genommen werden. Delius selbst zieht deren Beziehung zu Spensers Elegie noch in Zweifel. Mit Unrecht; die Beziehung steht zweifellos fest, und die burlesque Form, welche Shakespeare dem Titel seines Hochzeitsdevice gegeben, hat ihre guten

Gründe. So richtig nämlich Delius auch die Stellung von Spensers Elegie zu Shakespeare angegeben hat, so leidet seine desfallsige Bemerkung doch an einer Unvollständigkeit, welche die volle Wahrheit entstellt. Spenser ruft nämlich — übrigens ohne allen Beruf — nicht blos Shakespearen zur Bühnenreform auf, sondern — mit noch viel weniger Beruf — deutet er ihm auch die Gesichtspunkte an, von denen er sich bei dieser Reform leiten lassen solle. Shakespeare soll ganz in das academische Fahrwasser der „learneds" einlenken, und auf diesem Wege seine Kunst zur Unterdrückung der „ribaldry" der Volksbühne benuzen. Das aber will Shakespeare nicht. Das schmarozerige Hof- und Adelspoetenthum ist Shakespearen ein Gräuel, nicht geringer, als die ribaldry der Volksbühne, die es erzeugt hat, und die im Grunde genommen nur eine Abhängigkeit vom Mob darstellt, wie das Hofpoetenthum eine Abhängigkeit vom Adel. Shakespeares Streben ist auf die Herstellung einer sittlich, und dadurch auch ästhetisch freien, unabhängigen Kunst gerichtet. Aus diesem, just aus diesem Grunde heisst es auch in dem Hochzeitsdevice, die Gelehrsamkeit sei „lately deceased in *beggary*", d. h. sie habe ihre Würde dadurch verloren, dass sie ihre Schäze zu gemeiner Bettelei verwendet habe; ein Sarcasmus, zu dem Spensers eigne Elegie volle Veranlassung gegeben, der muthmasslich aber auch den John Lyly trifft.

Von entscheidender Bedeutung für diese Auslegung von Shakespeares Anspielung ist die bekannte Frage, ob der pleasant Willy der Tears of the Muses Shakespeare oder wer sonst sei? Ich habe die Untersuchung dieser Frage der grösst möglichen Objectivität halber nicht nur von der Feststellung, dass das zurückgewiesene Hochzeitsdevice den angegebenen Sinn habe, abgesondert, sondern derselben auch in einem Anhange zum 2. Abschnitte nachgeschickt. Die dort durchaus selbständig geführte Untersuchung ergiebt das Resultat, dass an der Identität Shakespeares und Willys keinenfalls zu zweifeln. Mit dieser lezteren Untersuchung habe ich dann noch eine andere, den Shakespeareforschern ebenfalls sehr geläufige verbunden, die Untersuchung nämlich: ist Shakespeare der Aetion in Spensers Co-

lin Clouts Come home again? Ich habe diese Untersuchung leider führen müssen, ohne mich der Unterstüzung von Todds und anderer Vorarbeiten bedienen zu können; doch habe ich gerechten Grund zu vermuthen, dass meine Resultate dennoch vollkommen sicher sind, weil ich eine Methode angewandt habe, welche von derjenigen der englischen Forscher durchaus abweicht. Diese lezteren begehen nämlich den ms. Es. grossen Fehler bei den antiken Namen, welche Spenser zu seinen pedantischen Allegorien verwendet, gar nicht, oder doch sehr ungenügend auf die Berichte der alten Classiker und Historiker über die Persönlichkeiten zurückzugehen, deren Namen Spenser verwerthet. Grade diese Berichte aber sind es — das liegt in der Eigenart jenes Allegorienstils — welche Aufschluss darüber geben, was Spenser damit sagen will, wenn er den einen Amyntas, Harpalus oder Aetion nennt. Diese Methode hat die sehr bestimmte Festsezung ergeben, dass Spenser unter dem Aetion nicht nur den Shakespeare meint, sondern dass er ihm auch diesen Namen mit Rücksicht auf den Sommernachtstraum gegeben. Meine Methode hat mich aber ferner zu der nicht uninteressanten Feststellung geführt, dass Spenser durch den Plaz, welchen er dem Aetion in seinem Colin Clout anweist, sinnbildlich eine gewisse Geistesverwandtschaft Shakespeares mit Philipp Sidney ausdrückt, was — wie ich gezeigt habe — auch seine historische Berechtigung hat. Die leztere Feststellung — um das hier beiläufig zu sagen — ist auch der Essexhypothese gegenüber nicht unbedeutend, weil sie ein besonders unwiderlegliches Argument dagegen liefert; jedoch will ich mich an dieser Stelle auf keine desfallsigen Auseinandersezungen einlassen.

Ich hatte meine Arbeit längst über diesen wichtigen Punkt hinausgeführt, als das diesjährige Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erschien. Dasselbe enthält u. a. auch einen Vortrag von Bernhard ten Brink „Ueber den Sommernachtstraum", der sich — wenngleich nicht expressis verbis — der, nicht bloss von mir angefochtenen, Essexhypothese in warmer Weise annimmt.

Nach den Erfahrungen, die ich gemacht, war es unmöglich, den Vortrag mit Stillschweigen zu übergehen; wie

aber ihn verarbeiten? Flickwerk, d. h. Bezugnahme an geeigneter Stelle auf einzelne specielle Bemerkungen Brinks, die dann in das Manuscript hätte eingeflickt werden müssen, oder Einschaltung einer vollständigen kritischen Widerlegung Brinks? Schon die Nothlage, in der ich mich befand, zwang mir die leztere Wahl auf; und die Noth ist hier meine gute Vormünderin gewesen. Wollte ich an Brink überhaupt Kritik üben, so musste ich vor allem auch auf Chaucers Teseide (The Knightes Tale) eingehen; und das hat die blosse Kritik zu einer ausgedehnten Analyse eben jener Teseide erweitert. Für denjenigen, welcher der Ueberzeugung zugänglich ist, dass der Sommernachtstraum bestimmt ausgeprägte symbolische Bestandtheile enthält, bedarf es deshalb keiner Rechtfertigung. Eine hevorragende Bedeutung nimmt in Shakespeares Dichtung, wie ich schon in der 2. Auflage meiner Studie evident gemacht habe, die Mai- und Sommerfeier ein. Just die poetische Behandlung der Maifeier hat Shakespeare dem Chaucer entlehnt; und das verleiht Chaucers Teseide einen hervorragenden historischen Werth für die Würdigung des Sommernachtstraums, weil sie am lebhaftesten denjenigen Geist der älteren englischen Poesie charakterisirt, den Shakespeare mit dem Ausdrucke Dianas Knospe so poetisch plastisch kennzeichnet, und zugleich dem lylyschen Cupid's flower entgegensezt. Dieser leztere Umstand hat mich denn auch bewogen, die Einschaltung just hinter den Anhang zum 2. Abschnitte der II. Abhandlung zu verweisen, wobei mir als äusserliche Handhabe auch noch der Umstand zu Hülfe kam, dass Brinks Vortrag an Spensers Thränen der Musen anknüpft, und dieselben in einen — leider höchst ungenügend verfolgten, im Fortlaufe von Brinks Vortrage sogar in der widerspruchsvollsten Weise confundirten — causalen Zusammenhang zum Sommernachtstraume sezt.

Mit diesem Nachtrage zum Anhange schliesst die 2. Abhandlung. Es reiht sich daran eine 3. Abhandlung unter der Ueberschrift: Oberon, welche in 3 Abschnitte zerfällt: 1. Oberon nach dem Huon de Bordeaux; 2. Dunbars Golden Terge und der Sommernachtstraum, und 3. Greenes Oberon.

Wenn es — wie unleugbar — richtig ist, dass die Figur Titanias in einer bestimmten aristophanisch formu-

lirten Beziehung zur damaligen englischen Poesie und Bühne steht, so muss nothwendig Oberon eine analoge Beziehung unterhalten. Bei meinen früheren Betrachtungen des Sommernachtstraums habe ich es mir nun angelegen sein lassen, die symbolische Bedeutung dieser Figur durch abstracte Vernunftschlüsse festzustellen. Wer jemals gezwungen oder aus eigenem Antriebe gegen den gewaltigen Stromdrang conventioneller und traditioneller Ansichten angeschwommen ist, der wird es bemerkt haben, dass mit abstracten Deductionen bei solchem Unternehmen rein nichts zu wirken ist; das Herkommen, wie es durch die Zahl gestüzt ist, beugt sich nur der Zahl oder der Handgreiflichkeit. Von Zahl kann hier keine Rede sein; wie aber Handgreiflichkeit schaffen? Ich habe nur den einen Ausweg entdecken können, auf Shakespeares Quelle zurückzugehen. Welches aber ist diese Quelle? Der Leser findet darüber eine ziemlich eingehende Untersuchung an der Spize des 1. Abschnitts dieser Abhandlung; es muss aber constatirt werden, dass eine Thatsache, die ich erst im Laufe meiner weiteren Studien entdeckt habe, dieser Untersuchung ein unübersteigliches Hinderniss bereitet, das sie nicht zum definitiven Abschlusse kommen lässt. Dass nicht Spenser Shakespeares Oberonquelle ist, steht positiv fest; dass nicht Greene Shakespeares Oberonquelle ist, steht positiv fest; die bisherigen Ermittelungen auf diesem Gebiete würden nun von diesen beiden Feststellungen aus direct zu der Folgerung führen, dass also der Huon Shakespeares Quelle sei. Hier aber schiebt sich ein nebelhaftes Etwas ein, das die Concinnität dieser lezteren Folgerung zu stören droht. Es liegen die bestimmtesten Anzeichen vor, dass schon vor Spenser und Greene auf der englischen Bühne ein Hanswurst von Feenkönig existirt hat; in welchem Verhältnisse steht dieser verschollene Machthaber zu Shakespeares Oberon? Diese Frage ist undurchdringlich; dennoch aber glaube ich, muss mit fast apodicter Bestimmtheit behauptet werden, dass nur der Huon Shakespeares Quelle ist. Die Geistesrichtung — dessen wird der Leser inne werden — welche Oberon im Huon repräsentirt, stimmt aufs genaueste mit Shakespeares Vorstellungen vom ästhetischen Naturstande überein. Seine Reflexion ist also gewesen: soll das Reich

der Dichtung, wie Spenser und Lyly wollen, das Feenreich sein, so muss dies Feenreich auch das echte, das Reich Oberons, sein; und der Feenzauber beginnt durchaus folgerichtig damit, dass Oberon seine Herrscherrechte — er fragt Titanien kategorisch: Am I not thy *lord?* — über Titanien und das gesammte Feenreich vindicirt. Der Huon giebt daher auch den vollkommensten Aufschluss über Shakespeares Oberon, und habe ich es deshalb nicht unterlassen können, die entscheidenden Stellen der französischen Dichtung dem Leser vor Augen zu führen. Da ich nicht wusste, und auch jezt noch nicht weis, wo ich die bernerssche Uebersezung des Huon auftreiben soll, so bin ich zufrieden gewesen, den französischen Huon zu benuzen; und ich hoffe, das wird Entschuldigung finden.

Noch eine Bemerkung ist hier am Plaze.

Ich bin früher von dem Wahne befangen gewesen, der Huon gehöre in die Reihe der lasciv erotischen Dichtungen, mit denen der elisabethische Hof sich den Gaumen kizelte. Das ist ein Irrthum. Der Huon, obwohl stark katholisirend, und folgeweis romantisirend, gehört durchaus zu den naiven Dichtungen des Mittelalters, und reiht sich demgemäss dem Chaucer an, neben welchen ich ihn deshalb gesezt habe. Oberon selbst ist demnach in Shakespeares Sinne, ebenso wie seine Anklänge an Chaucer, ein Rückruf zur guten alten Zeit, dem Worte einen verständigen Sinn beigelegt.

In die Kategorie dieser Dichtungen gehört auch Dunbars Golden Terge, die Klein nicht wenig verhunzt hat in seiner Analyse, und über die ich daher jetzt im 2. Abschnitte der 3. Abhandlung Thom. Wartons weit bessere Analyse mitgetheilt habe. Der Leser wird sich daraus überzeugen, dass zwar nicht die Figur von Shakespeares Oberon durch Dunbars Sinngedicht beeinflusst ist, dass dasselbe aber entscheidenden Einfluss auf Oberons Vision gehabt hat. Das rechtfertigt die Einreihung des Abschnitts an der Stelle, wo ich ihn eingefügt habe.

Greene, dieser gemeine Geist, dem es im Vergleich mit Shakespeare und Marlowe, ja sogar mit Lyly, an jeder Originalität gebricht; Greene, so recht in der offensten Fahrstrasse schwimmend, hatte den Oberon in seinem Ja-

cob IV. zum nächtlichen Spukgeiste gemacht. Dieser Zufall bot Shakespearen die gewünschte Gelegenheit, seinen ästhetischen und moralischen Gegensatz zu Greene plastisch-poetisch zur Anschauung zu bringen. Mir will es scheinen, als sei Greene mit eine Veranlassung dazu, dass Shakespeare seine Elbe zu Nachtgeistern gemacht, was sie in der echten Mythe entschieden nicht sind; während aber Greenes Oberon ein lichtscheuer Spukgeist ist, betheuert Shakespeares Oberon ausdrücklich, dass er sich des Sonnenaufgangs freue, und Auroras Glanz zum fröhlichen Jagen mit Cephalus-Theseus benuze. Die Ausführung dieses Gedankens erforderte ihren eigenen Abschnitt, weil dabei eingehend verschiedene Theile von Greenes genanntem Drama zu besprechen waren.

Greene leitete von selbst über zu Marlowe und Nash. Ich habe daher dem Abschnitt über Greene widerum einen Anhang angefügt, in welchem die Polemik des Sommernachtstraums gegen Marlowe und Nash beleuchtet wird.

Von Marlowe kommt nur der Jude von Malta, und, wenn man will, sogar nur eine bestimmte Scene desselben in Betracht. Darüber ist an dieser Stelle nichts weiter zu sagen. Dagegen möchte ich schon hier die Aufmerksamkeit des Lesers auf meine Ausführungen über das gegenseitige Verhältniss von Shakespeare und Nash lenken. Dies Verhältniss ist gewissermassen das Vorspiel des späteren Verhältnisses zwischen Shakespeare und Jonson, und wie lezterer sich für Shakespeares Angriffe im Tempest dadurch rächte, dass er seinen Volpone zu einem Gegenstücke gegen den Tempest umarbeitete, so schrieb Nash ein eigenes Gegenstück gegen den Midsummer-Night's Dream, welchem er den bezeichnenden Titel: Summers last will and testament gab. Leider bin ich ausser Stande gewesen, Nashs Drama vollständig mit dem Sommernachtstraume zu vergleichen; indess habe ich meinen Ausführungen die sehr vollständige Analyse Kleins zu Grunde legen können, welche jeden Zweifel an der Richtigkeit meiner Ansicht hebt, obwohl Klein selbst den Zusammenhang zwischen Shakespeares und Nashs Stück in keiner Weise erkannt, und deshalb — eine bei Klein recht gewöhnliche Erscheinung — Nashs Stück für viel sinnloser und geschmackloser gehalten hat, als es

wirklich ist. Eben dieses Stück hat aber auch noch eine besondere historische Bedeutung für den Sommernachtstraum, welche von seinem ästhetischen Werthe durchaus unabhängig ist, und hier noch ausdrücklich constatirt werden muss.

Wie mich eine recht wenig behagliche Correspondenz mit einem Shakespearegelehrten gelehrt hat, sehen meine Gegner ein besonders gravirendes Argument gegen meine Auffassung des Sommernachtstraums darin, dass noch zu keiner Zeit dieselbe verlautbart worden sei. Es liegt auf der Hand, dass dieses geistreiche Argument sich gegen eine jede Shakespeareerklärung ohne alle Ausnahme wenden lässt, da die Shakespeareerklärungen überhaupt erst in unserem Jahrhunderte begonnen haben. Nun fügt es aber der neckische Zufall, dass just hier ein urkundlicher Beweis dafür auftaucht, dass Shakespeares competenteste Zeitgenossen den Sommernachtstraum nicht anders verstanden haben, wie ich; denn Nashs Polemik ist von der Auffassung des Sommernachtstraums in meinem Sinne so bedingt, wie das Sehen durch das Licht. Damit wird meinen Widersachern eine chicanös grämliche Einrede gegen mich entzogen, mit denen zwar noch keiner meiner Recensenten hervorgetreten ist, die ich aber doch gelegentlich zu erwarten gehabt hätte. Ich denke, das ist recht gut.

Der Sommernachtstraum enthält auch noch Spuren einer Polemik gegen einen anderen Dichterling, als welchen ich Martin Slater ermittelt zu haben glaube. Es war natürlich, dass ich die „Slater-Frage“ in diesem selben Anhange mit verhandelt habe.

Der Leser wird sich ohne weiteres überzeugen, dass meine mühsame und umfassende Arbeit nicht bloss den Erfolg haben kann, die zeitgeistigen, zeitgenössischen Umgebungen des Sommernachtstraums in möglichster Vollständigkeit wider herzustellen, so dass, zum grössten Vortheile seines Verständnisses, seine alten Proportionen wider sichtbar werden; sondern, dass ich auch eine weitere Basis geschaffen habe für die höchst erhebliche Feststellung der Abfassungszeit des Sommernachtstraums. Es ist daher natürlich, dass ich in einer 4. Abhandlung auch auf diese Frage noch ein Mal eingegangen bin. Mein besonderes Augenmerk ist dabei darauf gerichtet gewesen, meine frühere

Hypothese, dass der Sommernachtstraum 1595 zur Inauguration des Globe gedichtet und auf die Bühne gebracht ist, wirklich historisch zu begründen; dagegen habe ich dies Mal von der sonstigen Shakespeare-Chronologie ganz abgesehen. Es wäre mir ja ein Leichtes gewesen, aus allen möglichen Shakespearecommentatoren eine chronologische Tabelle zusammen zu stoppeln, die am Ende den Vergleich mit der bekannten königschen Tabelle noch ausgehalten hätte; aber was haben derartige Hirngespinnste für Werth? Die Shakespearechronologie sezt in allen ihren Theilen die schwierigsten und ausgedehntesten Detailstudien voraus, welche durch derartige hypothetische Zusammenstellungen unmöglich ersezt werden können. Es heisst hier zunächst durchaus strenge Beschränkung, wenn überhaupt etwas erreicht werden soll. Das beschränkte Ziel, das ich mir gesteckt habe, glaube ich erreicht zu haben.

Während ich in dieser aufopfernden, nach jeder Richtung hin uneigennüzigen Weise für die Shakespeareforschung gearbeitet habe, hat es einem ungenannten Berichterstatter der deutschen Shakespearegesellschaft gefallen, in seinem Jahresberichte über die jüngsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Shakespeareliteratur über die 2. Auflage meiner Studie (S. 312 des neuesten Shakepeare-Jahrbuchs) sich folgermassen auszulassen: „E. Hermann hat abermals den Sommernachtstraum als Parade- und Streitross vorgeritten. . . . Wir müssen es bei der blossen Nennung dieser Schrift bewenden lassen; denn da der Verfasser bis jezt allen seinen Kritikern mit mehr oder minder beleidigender Polemik zu Leibe gegangen ist, so kann man niemandem mehr zumuthen seine Schriften zu recensiren. Nur die eine Bemerkung soll . . . . nicht unterdrückt werden, dass er nunmehr angefangen hat, sich eine Bekanntschaft der einschlagenden Literatur zu erwerben, und wirkliche Studien zu machen. . . . Ob ihn die Fortsezung dieser Studien zur Erkenntniss seines Irrweges führen wird, muss die Zukunft lehren; sehr wahrscheinlich ist es nicht". Ein einziger Blick auf meine Arbeit hält mich für solche Unbill schadlos. Darin hat aber der Berichterstatter die Wahrheit voraus erkannt, dass mich die Fortsezung meiner Studien nicht in den allgemeinen Schafstall zurückgeführt hat; ich bleibe

ein Sonderling, getröstet durch den Gedanken, dass ich nicht der erste, noch auch schwerlich der lezte bin, der als einzeln stehende Vedette die Wahrheit gegen eine geschlossene Gesammtheit vertheidigt. Die ironisch polemische Tonart aber, die ich gegen meine Widersacher angeschlagen habe, sollte man billiger Weise mir mindestens nicht zu hoch anrechnen; doch fühle ich keinen Drang mich dieserhalb öffentlich zu rechtfertigen. „Die Sache wills! die Sache wills, mein Herz!“ Ich habe deshalb auch keinen Anstand genommen, in der vorliegenden Arbeit stellenweis einen schneidig polemischen Ton gegen Elze anzuschlagen, der mich auch veranlasst hat, seine Abhandlung zum Sommernachtstraum, welche eine breite Angriffsfläche bietet, entgegen meiner ursprünglichen in der 2. Auflage meiner Studie ausgesprochenen Abneigung, einer scharfen Kritik zu unterwerfen. Elze hat sich allerdings in jüngster Zeit auch als productiver Dichter legitimirt; niemand wird aber, der sein bethätigtes Talent zu würdigen versteht, daraus eine besondere Competenz für die Shakespearebeurtheilung ableiten. Auch sein Vorgänger in der Jahrbuchsredaction, Bodenstedt war Lyriker; ich finde aber nicht, dass diese Begabung ihn zu einer tieferen Erfassung Shakespeares befähigt hat.

Ein Werk wie das vorstehend beschriebene lässt sich unmöglich auf wenige Bogen zusammendrängen, zumal wenn der Verfasser in so angefeindeter Stellung sich befindet, dass er jeden I-tippel belegen muss, um der Gefahr zu entrinnen, dass man ihm in ungerechtester Weise seine Resultate bestreitet. Eine nicht wohlwollende, sondern einfach gerechte Kritik wird mir daher den Vorwurf der Weitschweifigkeit nicht machen dürfen. Berechtigter wäre vom Standpunkte einer solchen Kritik aus ein Vorwurf deshalb, dass ich die beiden Abhandlungen Halliwells: An introduction to Shakespeare's Midsummer-Night's Dream, London 1841 und Illustrations of the Fairy Mythology of Shakespeare, London 1845 nicht benuzt habe. Ich kann natürlich, da ich die Werke nur dem Titel nach kenne, nicht übersehen, welchen Einfluss dieselben auf meine Resultate gewonnen haben würden, kann mir aber bei der sonstigen strengen Begründung derselben nicht vorstellen, dass sie dadurch wesent-

lich alterirt worden wären. Will man es als Entschuldigung gelten lassen, so muss ich sagen, dass es mir nicht gelungen ist, mich in Besiz der halliwellschen Abhandlungen zu sezen. Anders stehe ich dagegen zu Ulrici und Alex. Schmidt, dem Bearbeiter und Erklärer des Sommernachtstraums in der revidirten schlegel- und -tieckschen Uebersezung. Der Standpunkt dieser Gelehrten ist ein wesentlich anderer, wie der meinige. Sie wollen von der historischen Bedingtheit des Stücks nichts wissen, auf welche ich grade das Schwergewicht lege. Was hätte es mir also nüzen können, auch sie noch in die Debatte zu ziehen? Die Zeit zu meiner Auseinandersezung mit dieser Richtung ist noch nicht gekommen; die Auseinandersezung würde selbst eine besondere Abhandlung erfordern, welche der Zukunft vorbehalten bleiben muss. Für jezt liegt mir alles daran, das Terrain so weit vorzubereiten, dass ich endlich mit Erfolg meine Studie über Troilus und Cressida veröffentlichen kann, um auch hier endlich der wirklich realistischen, das heisst streng historischen Auffassung zu ihrem Rechte zu verhelfen. Ueber dies Stück sich in ästhetischen Salbadereien zu ergehen, ist kinderleicht; recht schwer dagegen, zu einer concret historischen Auffassung desselben zu gelangen.

Sei es erlaubt, hier noch eine Bemerkung anzuhängen, welche heute das ceterum censeo eines jeden deutschen Schriftstellers bilden sollte. Es giebt keine deutsche Orthographie mehr! Ein jeder Schriftsteller schreibt wie er will, und daher auch jeder anders wie der andere. Dieser heillose Zustand, den auch du Bois-Reymond schon zum Gegenstande eines academischen Vortrags gemacht hat, (Ueber eine Akademie der deutschen Sprache, Berlin 1874), wird, wie bei uns die Dinge liegen, niemals beseitigt werden, wenn es nicht, du Bois' Vorschlage gemäss, gelingt, eine deutsche Sprachakademie herzustellen, deren erste und dringendste, aber auch ausserordentlich schwierige Aufgabe es sein würde, die deutsche Rechtschreibung auf sichere, und demgemäss allgemeingiltige wissenschaftliche Grundsäze zurück zu führen. Es wäre daher sicher höchst zweckmässig, wenn die Gelehrtenwelt in organisirter Weise auf die Errichtung einer solchen Akademie hinarbeiten wollte,

deren Nüzlichkeit auch in anderer Beziehung nicht vorurtheilsfreier und geistvoller dargelegt werden kann, als es in dem Vortrage unseres grossen Physiologen geschieht.

Zum Schluss drängt es mich den beiden Herren, welche durch ihre ausserordentliche bibliothekarische Gentilität meine Arbeit, selbstverständlich ohne Ahnung von deren Tendenz, in hervorragender Weise gefördert haben, dem Oberbibliothekar der königlich sächsischen Bibliothek, Herrn Hofrath Professor Dr. Förstemann, und dem Bibliothekar und Archivar Sr. Erlaucht des Herrn Grafen zu Stolberg-Wernigerode, Herrn Dr. Jacobs meinen aufrichtigsten und wärmsten Dank öffentlich auszusprechen.

I.

Lylys Gallathea und Shakespeares Sommernachtstraum.

„Lylys Gallathea“ [1]), sagt Klein, Geschichte d. engl. Dramas II. 535 ff. „ist nicht die Gallathea des Cyclopen Polyphemus, sie ist ein schönes unter der Dänenherrschaft . . . . . zu Lincolnshire geborenes Bauernmägdlein, das, zur mannbaren Jungfrau herangewachsen, ihr Vater Tyterus in Mannskleider steckt, um die Tochter vor dem vom erzürnten Meergott Neptun mit der Mission eines Jungfrauenfressers betrauten Seeungeheuer, Namens Agar, sicher zu stellen. Des gleichen Schuzmittels gegen den Seedrachen bedient sich noch ein zweiter lincolnshirer Bauer, Melebeus, der sein Töchterchen Phillida ebenfalls in Wams und Hose verlarvt.

Was fädelt nun unser Hofdichter als Wärtel und Fütterer des Hofungeheuers, des Hofgeschmacks, dessen Zahn nach Jungfern in Mannskleidern nicht weniger begierig

---

1) Meiner Untersuchung liegt F. W. Fairholts Ausgabe von „The dramatic works of John Lilly“ (2 Bde. London 1858) zu Grunde.

leckert, als das Meerungeheuer Agar nach Jungfern sans phrase, d. h. nach einem Jungfernfrass tout pur, Jungfernfleisch au naturel, ... d. h. rein abgehäutet . . . . ., was fädelt und nestelt nun unser Gallathea-Hofgalladichter? Er lässt die beiden Hosen-Mädchen im Walde sich begegnen; beide sich gegenseitig für das halten, was sie bloss scheinen und nicht sind; jede, nach Mädchen Weise, sich in der anderen Hose vergaffen und verlieben . . . . In Monologen verwünschen beide ihre Buxen. Stirn an Stirn mit Phillida, beruft Gallathea sich auf einen ad hoc improvisirten Baum in Tylos, einer lakonischen Küstenstadt, welcher Baum Nüsse trägt, deren Schale dem Feuer gleicht, die, aufgeknackt, Kerne enthalten von Wasser. . . . Das tertium comparationis, der Vergleichungspunkt, ist ein kizlicher Punkt, den Phillida nicht spiz kriegt, so wenig, wie ein anderer [1]). Wie die meisten Vergleichungspunkte der

---

1) Die Stelle ist der 2. Scene des III. Acts entlehnt. Dort treten Phillida und Gallathea zusammen auf. Erstere beginnt das Gespräch mit folgenden Worten:

It is pitie that Nature framed you not a woman, having a face so faire, so lovely a countenance, so modest a behaviour.

Gallathea erwidert:

There is a tree in Tylos whose nuts have shels like fire, and being cracked the kernell is but water.

Hierauf sagt Phillida:

What a toy is it to tell mee of that tree, being nothing to the purpose!

Wie Klein dazu kommt Tylus (*Τύλος*) zu einer laconischen Küstenstadt zu machen, ist nicht abzusehen; Lyly selbst ist daran völlig schuldlos; derselbe stüzt sich auf Plinius, Hist. natur. III. 10 (21): Tylos insula in eodem sinu (im persischen Meerbusen) est, repleta silvis, qua spectat orientem, quaque et ipsa aestu maris perfunditur. Magnitudo singulis arboribus fici, flos suavitate inenarrabili, pomum lupino (Feigenbaum) simile propter asperitatem intactum omnibus animalibus.

Doch darauf kommt im Grunde nichts an; die Hauptsache ist: „Was ist mit diesem Räthselwort gemeint?“ Und da trifft es sich denn zufällig, dass wir ein recht artiges Beispiel vor uns finden von dem, was Shakespeare in der 2. Scene des II. Acts des Sommernachtstraums durch Oberons Mund als das verführerische glimmering night bezeichnet, von dem er selbst in der

lylyschen Gleichnisse sind solche Kernpunkte von eitel Wasser; es sei denn, dass Gallathea an den Kern in ihrer

---

Unterredung zwischen Lysander und Hermia: O take the sense, sweet, of my innocense u. s. w. ein allerdings unübertreffliches, aber troz seiner Classicität entschieden persiflirendes Beispiel liefert.

Lylys Gallathea ist ohne allen Widerstreit die Ausgeburt einer tief verschmuzten Phantasie, welche sich zum servilen Werkzeuge eines vor dem Publicum in Pruderie stolzirenden, innerlich aber an der begehrlichsten Lascivität krankenden Hoftones gemacht hat. In diesem Dienste erfindet Lyly ein Stück, dessen ostentative Tendenz ist, die sinnliche Kraft der Geschlechtsliebe einer dianenhaften — natürlich der Elisabeth angedichteten — Ascese gegenüber zu ihrem Rechte zu verhelfen, dessen klobige Pointe aber in nichts anderem besteht, als dass diese Liebe sofort erwacht, sobald nur das schüchterne Mädchenauge einer Mannshose ansichtig wird. Sogar Dianas Nymphen, denen die beiden verkleideten Mädchen in Dianas Forst, auf Dianas Geheiss, das Wild zutreiben müssen, verlieben sich ohne irgend welche Ausnahme beim ersten Anblicke in den einen oder den anderen dieser Pseudojünglinge, so dass sich Diana, die allein über jede Liebesreizung erhaben, sogar veranlasst sieht, den Cupido gefangen zu nehmen, binden zu lassen, seinen Bogen zu zerbrechen u. s. w. Diesem hohen Schwunge der Phantasie entsprechend wälzen Phillida und Gallathea in ihren minnefrohen Gemüthern, theils in Monologen, theils in Dialogen beständig an dem einen Sisyphus-Steine: ist der Geliebte wirklich ein Mann, der deine Sinnlichkeit befriedigen kann? oder ist es ein Mädchen, in gleicher Lage mit dir? An dieser abwechselungsreichen Arbeit finden wir sie auch hier. Phillida ist der Gallathea nachgelaufen, wie im Sommernachtstraume Helena dem Demetrius; sie will Klarheit, eine Entscheidung ihres Schicksals, und redet deshalb die Gallathea an in Worten, die dieser wohl ein Geständniss entlocken könnten. Gallathea, nicht weniger liebesbedürftig, weicht aber aus, und stichelt auf die Phillida, sie sei vielleicht ebenso ein Früchtchen wie die von Tylus; ihre Hose reize als feurige Schale, wenn dieselbe aber herunter, der Kern heraus sei, so komme wohl ein Mädchen zu Tage, unfähig, die Liebe einer Gallathea zu befriedigen. Phillidachen, der süsse Engel, versteht Gallathechen recht gut, so gut wie Hermia den schmelzenden Demetrius, und erwidert: was ich will (to the purpose) können solche Früchte wie die von Tylus nicht gewähren, wozu mir also in dieser — spannenden — Situation von diesem Spieldinge (toy) reden?

Diese Sorte von „Poesie" ists, gegen welche Shakespeare seinen Oberon einschreiten lässt; deshalb war es nothwendig, den Sinn dieser geistreichen Unterhaltung bloss zu legen.

Hosenschale denkt, an welcher sich Phillida Lippen und Herz verbrennt, und die aufgebissen einen Kern vorweisen, gleich dem in den Nüssen des Baumes von Tylos, bei dem das Liebesfeuer selber zu Wasser wird. Man kann sich das Garngespinn von Euphuismen denken, das in dieser Antithesensituation die beiden Hosenjungfern zu Ziegenwolle verspinnen! Und die Liebesknoten sich denken, in welche Lylys Cupido, als Nymphe verkleidet, Dianas sämmtliche in Gallathea und Phillidas feurige Hosenlazè entbrannten Nymphen verstrickt; kann die Stricke sich denken, welche die Keuschheitsgöttin Diana aus dem Garn flicht, um Nymphe Cupido fest zu binden, die sie der Venus nicht eher los gibt, als bis diese den Meergott mit ihren Mutterthränen so bestürmt, dass er sein Meerungeheuer zurückzieht, und für die Zukunft auf lincolnshirer Jungfern Verzicht leistet. Der Feuer- und Wassersnoth von Phillida und Gallathea aber macht Venus dadurch ein Ende, dass sie eine der beiden Mädchen zum Hosentragen berechtigt, indem sie den Kern in Einklang setzt mit der Schale [1].... Bei welcher von beiden, das behält sie sich für den Trauungsact in der „„Kirche"" vor, den uns aber der Schluss des 5. Actes entzieht".

Kleins Analyse leidet zwar an Unvollständigkeit, und ist ohne alle Rücksicht auf die Frage abgefasst, ob irgend welche Beziehung besteht, zwischen der Gallathea und einem shakespeareschen Drama; eine Thatsache, die um so auffallender ist, als diejenige Scene (IV. 1), in welcher Dianas Nymphen eine nach der andern auftreten, und über den Anschuss minniglich lamentiren, den ihnen Cupido beigebracht hat mittelst der Hosenläze Gallatheas und Phillidas, das unverkennbare Urbild der ähnlichen 5. Scene des IV. Actes von Shakespeares Love's Labour's Lost ist — aber selbst diese unvollständige Analyse lässt den sorgfältigen Betrachter ein sicheres Urtheil darüber gewinnen, dass die Helena des Sommernachtstraums und ihre keifische altera ego, Hermia nichts weiter sind als Reflexstrahlen von Gallathea und Phillida. Lylys Monotonie freilich musste für

1) Der Gedanke ist dem Ovid entlehnt. Vrgl. Metam. XII, 189—209.

den lebhaft beweglichen Geist Shakespeares unerträglich sein; deshalb brachte er etwas mehr rhythmische Bewegung in die Sache, indem er Gallathea und Phillida in die eine melancholisch erotisch ermattete Helena zusammenzog, und derselben ein Ebenbild in der colerischen Hermia entgegensezte. Beide aber sind dennoch als Gegenbilder zu Gallathea und Phillida concipirt. Beide streiten auch grade so um den Besiz von Lysander und Demetrius, wie bei Lyly Dianas Nymphen um den Besitz von Gallathea und Phillida.

Der sinnliche Cynismus ist die Spindel, um welche sich Lylys schäferlich maskenhafte Muse dreht. Nicht jener männlich derbe Cynismus, der eine kräftige, und deshalb unschädliche Zote, troz ihrer „Unanständigkeit" unverblümt ausspricht, sondern jener lockend sich verhüllende, durch Andeutung reizende, echt pandarische Cynismus, dessen eigentliches Lebenselement die jugendfrisch überfirnisste Begehrlichkeit des Lasters ist, mag er sich nun einer Hose oder eines allegorisch euphuistischen Räthselwortes als Lockspeise (sharpening) für den lüsternen Gaumen bedienen. Der Seelenzustand, richtiger das Seelenleiden, welches diese Diät erzeugt, wird im Sommernachtstraume unvergleichlich treffend Liebe im Müssiggange genannt; aber Shakespeare ist nicht der eigentliche Erfinder dieses Krankheitsnamens, sondern nur sein lezter Former; das Material dazu hat ihm Lyly geliefert, der Vater der Gallathea, und der gleichmässig unphilosophische wie unpoetische Darsteller jenes Seelenleidens, das er selbst in der Gallathea mit der Unbedenklichkeit moralischer Abgestumpftheit als die „faule" Liebe bezeichnet [1]). Den Schauplatz dieser Liebesart ver-

1) An zwei Stellen deutet Lyly auf die „Trägheit" und einschläfernde Gewalt der Cupidoliebe mit ausdrücklichen Worten hin. Zunächst hält Diana III. 4 ihren Nymphen eine lange Strafpredigt darüber, dass sie sich von Cupido haben anschiessen lassen, und dabei sagt sie u. a.:

> I blush, ladies, that you having beene heretofore patient of labours, should now become *prentises to idleness* (dass euch jezt der Müssiggang in die Lehre nehmen sollte), and use the pen for sonets, not the needle for samplers.

Ferner IV. 2, wo Cupido gewisse Aufgaben der Diana in Gegenwart von Dianas Nymphen gelöst hat, und Nymphe Telusa dann folgende Worte an ihre Gespielen richtet:

legt er aber grade so in Dianas Forst, wie später Shakespeare im Sommernachtstraume dieselbe in seinen beiden Heroinen durch den bösen Blick (ill aspect) eines Hofmondes (watery star) erzeugte Krankheit in Oberons Forste zum vollen Ausbruche gelangen lässt.

Der leztere Zug verstärkt die Gleichmässigkeit der beiden Situationen noch um ein bedeutendes; denn die Uebereinstimmung in diesem Punkte ist keineswegs eine nebensächliche Aeusserlichkeit, sondern eine so wesentliche[1]),

---

> Come let us goe in, and tell (viz. to Diana) that Cupid hath done his taske; stay you behind, Larissa, and *see he sleepe not*, *for love will be idle; and take heede* (= care) *you surfet not* (dass dir diese Arbeit nicht überdrüssig wird), *for love will bee wanton* (denn er wird versuchen durch schlüpfrige Reden deine Sinnlichkeit zu reizen, und dich dadurch von deiner beobachtenden, achtsamen Thätigkeit abziehn).

Später, in derselben Scene, lässt Lyly den Cupido auch wirklich sanft entschlummern.

Dieser Zusammenhang zwischen Shakespeares little westren flower, das „maidens" „love-in-idleness" nennen mit der Gallathea liefert zugleich den bündigen Beweis dafür, dass alles, was Halpin an historischem Material über das Verhältniss Leicesters zu Lady Lettice Essex und zu deren Gemahl Walter Essex zur Erklärung der Bezeichnung der Lettice als flower love-in-idleness beigebracht hat, unstichhaltig ist; und jeder unbefangene Beurtheiler wird zugeben, dass damit positiv erwiesen ist, dass Elze unrecht thut, diese halpinschen combinatorischen Deductionen als theilweisen Stützpunkt für seine Essexhypothese zu benuzen. Derselbe Zusammenhang macht es mir auch durchaus unwahrscheinlich, dass der Name love-in-idleness wirklich ein volksthümlicher Blumenname gewesen ist. Halpins entgegengesezter Behauptung kann ich nur ein sehr geringes Gewicht beilegen; denn — wie ich in der folgenden Abhandlung widerholt darlegen werde — irrt Halpin ganz evident in dem sehr wesentlichen Umstande, dass Shakespeare unter jener Blume die viola tricolor verstehe.

1) Die Richtigkeit dieses Urtheils wird erst in der III. Abhandlung vollkommen hervortreten, wo es sich zeigen wird, dass der Oberon des romantischen Epos Huon de Bordeaux, dessen wesentlichste Züge Shakespeare auf seinen Oberon übertragen, ein männliches Gegenbild der Diana genannt werden kann. Lyly macht aber auch schon in seiner Gallathea die Diana (Elisabeth) zur Feenkönigin, wie später Spenser die Elisabeth als faëry

dass wir schon daraufhin mit aller Bestimmtheit sagen können, Hermia und Helena sind, so lange sie in Oberons

---

Queen Gloriana feierte. Nicht bloss, dass Dianas „Nymphen" Feen im Sinne des pastoralen Allegorienstils sind, so hat Lyly auch an einer einzelnen Stelle Feen als Neckgeister der Rüpel in der Antimaske seiner Gallathea auftreten lassen. Die Stelle bildet den Anfang von II. 3 und lautet:

Enter Raffe alone.

Raffe. Call you this (nennt man dies, d. h. das Herumlaufen in Dianas Forst, seeking of fortunes (Abenteuer, reiche Partien) when one can finde nothing but birds nestes? would J were out of these woods, for J shall have but woodden lucke. (Nicht, wie Fairholt meint: bad luck, sondern: hier bekomme ich doch nur Stockschläge); here's nothing but the skreeking of owles, crocking of frogs, hissing of adders, barking of foxes, walking of hagges. But what be these?

Enter Fairies dauncing and playing and so, Exeunt.

Was Raffe für sich befürchtet, nämlich dass ihm nur „wooden lucke" zu Theil werden werde, trifft — wenn man den Ausdruck euphuistisch nimmt — im Sommernachtstraume bei Bottom und Genossen wirklich ein, an dessen Worte: if J had wit enough to get out of this wood, J have enough to serve my own turn, Raffes Rede unwillkürlich erinnert, mit dessen Betrachtungen über die birds nests Bottoms Kuckucksbild auch wohl in einiger auf Ideenassociation beruhender Verwandtschaft stehen dürfte.

Ueberdies auch darf als völlig zweifellos angenommen werden, dass aus Raffe (Ralph) und seinen beiden Genossen Robin und Dicke (Dick) die edle Schauspielergesellschaft des Herrn Bottom und Genossen hervorgegangen ist. Denn nachdem V. 3 Venus Gallatheen und Phillidan feierlichst zusammengethan hat, erscheint dies interessante Trifolium und giebt sich auf Dianas Frage: What are these that so malepartly (Fairholt: impertinently) thrust themselves into our companie? als „fortune tellers", d. h. als „Abenteuererzähler", durch Robins Mund zu erkennen. Und hierauf meint Frau Venus: They will bee as good as minstrels at the marriage, to make us all merrie. Diese Thatsache — um das ausdrücklich zu bemerken — präjudicirt aber der Frage mitnichten, ob die Handwerker Tragicomödie des Sommernachtstraums deutschen Ursprungs ist, oder ganz freie Erfindung Skakespeares.

Lylys und Spensers Hereinziehung der Feenmythologie in das allegorische Pastorale und die dramatische Schäfermaske, ist es ganz offenbar gewesen, was Shakespearen gezwungen hat, im Sommernachtstraume ein Gleiches zu thun. Shakespeare hat sich aber wohl gehütet, sein Fahrzeug in das seichte Gewässer des

Forste das Spiel der Liebe im Müssiggange treiben, blosse Widerspiegelungen der Geschöpfe Lylys. Shakespeare aber hat im Sommernachtstraume als wirklicher Psychiater den Ursprung des Uebels aufgedeckt und die Methode angedeutet, wie das Leiden geheilt sein will, während Lyly das erstere durch allegorisch euphuistische Schminke selbstsüchtig überdeckt, und daher auch betreffs der lezteren nichts weiter als scharlatanische Sophismen anzugeben weiss [1]). Eben

---

gemeinen Cynthiacultus eines Lyly und Spenser einlaufen zu lassen; und der vieldeutigere Name Titania ist unverkennbar deshalb mit gewählt um ihm volle Handelsfreiheit auf diesem Gebiete zu wahren. Uebrigens mache ich beiläufig darauf aufmerksam, dass die Aeusserung Titanias II. 1: I know when thou wast stoln u. s. w. sich darauf mit bezieht, dass in Lylys Gallathea der Oberon physisch und geistig fehlt.

1) Die durch und durch prosaisch practische Tendenz von Lylys Gallathea, welche ich in einer späteren Note aufdecken werde, zwängte denselben von vornherein in das sophistische Dilemma, die überwältigende Macht rein geschlechtlicher Sinnlichkeit darzustellen, und dabei doch die erheuchelte Erhabenheit Diana-Elisabeths über diese Schwäche unserer Natur für bare Münze zu nehmen, und den Sieg über die Sinnlichkeit als Triumphkrone seinem windigen Gallatheagebäude aufzusezen. Daher nicht allein der naturwidrige Unsinn, über den sich schon Klein mit Recht lustig gemacht hat, dass Cupido IV. 2 die Knoten wieder lösen soll, die er geknüpft; eine Scene des sinnlosesten Widerspruchs, welche darauf hinausläuft, dass Cupido gesteht, er könne die Knoten nicht lösen, welche „echte Liebe" (true love — man denke an Shakespeares „true love") geknüpft habe; sondern Lyly ist dadurch auch zu einem Schlusse gezwungen, der weder gehauen noch gestochen ist. Die Freigabe Cupidos gegen Neptuns Zusicherung, dass sein Agar keine Jungfern mehr fressen solle, hat schon Klein in seiner Analyse gebührend verspottet. Ich übergehe den Punkt hier, da er aufs innigste mit Lylys allegorischer Tendenz zusammenhängt, die ich, wie gesagt, weiter unten doch noch besprechen muss. Unfraglich aber ist es eine gemeine Sophisterei, wenn Lyly V. 3 der Venus folgende Worte in den Mund legt:

> I like well and allow it, they shall both bee possessed of their wishes, for never shall it be said that Nature or Fortune shall overthrow Love, and Faith. *Is your love unspotted, begunne with truth, continued with constancie* (Keuschheit!), *and not to be altered till death?*

deshalb hat es Shakespeare aber auch nicht dabei bewenden lassen, den Hofpoeten Lyly, der noch damals hie und da im Rufe einer bedeutenden Autorität stand [1]), durch seine eigenen Lieblingsfiguren matt zu sezen, indem er seine Portraits copirte [2]), dabei die Züge der Hässlichkeit stark untermalte,

---

und wenn dann der Dialog in folgender Weise fortgeführt wird:

Gallath. Die, Gallathea, if thy love be not so!
Phill. Accursed be thou, Phillida, if thy love be not so!
Diana. Suppose all this, Venus, what then?
Venus. Then shall it bee seene, that I can turne one of them to bee a man, and that I will!
Diana. Is it possible?
Venus. What is to Love or the Mistris of Love unpossible? Was it not Venus that did the like to Iphis and Janthes; how say yee? are yee agreed? one to bee a boy presently?
Phill. I am content, so I may embrace Gallathea.
Gallath. I wish it, so I may enjoy Phillida.

. . . .

. . . .

Venus. Then let us depart, *neither of them shall know whose lot it shall bee till they come to the church doore. One shall be, doth it suffice?*
Phill. And satisfie us both, doth it not Gallathea?
Gallath. Yes, Phillida.

Ganz in diesem sophistischen Sinne ist es auch gehalten, wenn Venus schon früher in derselben Scene zu ihrem wider frei gegebenen Sohne süsslich frömmelnd sagt:

Well, you shall up to heaven with me, for on earth thou wilt lose me.

Natürlich in Folge des Regimes der jungfräulichen Diana-Elisabeth!

1) S. Fairholt, John Lilly and his works, a. a. O. vol. I. SS. VIII ff.

2) Ich sage absichtlich „Portraits", muss aber hinzufügen: „in lylyscher Manier", grade wie die Figuren des Endimion Portraits in diesem Sinne sind.

Dass die Gallathea auf bestimmte Personen am Hofe der Elisabeth und vor Allem auf diese selbst gemünzt ist, dafür bürgt schon Lylys ganze Kunstrichtung, auch deutet er es selbst klar und deutlich an, indem er den Robin am Schlusse des Stücks

auch wohl, um sie noch auffallender zu machen, karrikirte, obwohl Lylys beide Mädchen an sich schon Karrikaturen

sich und seine Genossen als „fortunes tellers“ bezeichnen lässt, dabei zugleich euphuistisch wizelnd: „not fortune-teller“, d. h. nicht Wahrsager zukünftiger Dinge, sondern Erzähler einer glücklichen Begebenheit (fortune's tellers). Vor allem aber lässt sich aus dem Zuschnitte der Fabel und der berechneten allegorischen Entwicklung derselben diese Thatsache mit apodicter Sicherheit erkennen. Es handelt sich darum, der Königin gegenüber einen leicesterschen Liebeshandel dadurch zu verfechten, dass derselbe als unausweichliches auf Naturgesez und Götterschluss beruhendes Schicksal hingestellt wird, über welches nur eine unbeugsame „jungfräuliche“ Cynthia-Elisabeth erhaben — zum Schaden des Landes erhaben — ist. Zu diesem Behufe wählt der Dichter den Ausgangspunkt, dass die Dänen die alten Götter, die bis dahin fromm verehrt worden, durch Nichtachtung beleidigt haben. In der That ist es aber — nach der Entwicklung der Fabel — nur ein einziger Gott, nämlich Cupido und seine Sippe Venus und Neptun, welche sich beleidigt fühlen; auch sind es nicht die Dänen, welche diese Götter durch Missachtung zum Zorne gereizt haben, sondern Diana-Elisabeth, welche aus ihrem Forste den Trieb geschlechtlicher Liebe so streng verbannt hat, dass dem männlichen Tölpel Ralph sofort unwillkürlich vor Schlägen bangt, als er diesen Forst oder Hain, Abenteuer suchend betritt. Cupidos Nichtachtung zu rächen, hat nun Neptun die weise Anordnung getroffen, dass von Zeit zu Zeit die schönste englische Jungfer von seinem Agar gefressen wird; der noch viel weisere Knabe Cupido dagegen fasst die Sache anders an; er schiesst Dianas Nymphen sammt und sonders an, und ausserdem noch zwei irdische Dirnen, die lieblichen Schäferinnen, Gallathea und Phillida, von denen eine in diesem Jahre des grausen Agar Rachen verfallen ist. Für diese Unthaten nimmt allerdings Diana den Cupido gefangen; indess was hilfts? Neptun der unerbittliche steht ihr gegenüber, und so kommt es denn endlich zu dem Friedensvertrage zwischen beiden: kein Jungfernfrass mehr gegen Freigebung Cupidos. Das ist die eigentliche Pointe der ganzen Allegorie. Diana selbst erkennt die Berechtigung der sinnlichen Liebe an, für welche Neptun einzig und allein gekämpft hat. Ein gleiches „göttliches,“ durch Ovids Zeugniss beglaubigtes Anerkenntniss stellt die mythische Bemannung einer der beiden „Jungfrauen“ Gallathea oder Phillida dar; eine Verheissung, welche durchaus als exemplificatorische Bestätigung des sauberen Moralsazes aufgefasst werden muss, den Lyly mit so vieler mythologischer Ge-

genug sind; sondern er ist noch einen guten Schritt weiter gegangen, und hat es so gut wie gradezu ausgesprochen, dass seine Geschöpfe Nachbildungen lylyscher Kunst seien. Helenas Rede: We, Hermia, like two artificial gods u. s. w.,

---

lehrsamkeit seiner geschlechtlich so gänzlich verhimmelten Cynthia gegenüber verficht.

Ich vermuthe sehr dringend, dass die Gallathea in der engsten Beziehung zu den Begebenheiten auf Leicesters Schloss Kenilworth im Jahre 1575 steht, und zwar in viel unmittelbarer praktisch interessirter Beziehung, als der Endimion. Meine Gründe für diese Ansicht werde ich indess erst in der folgenden Abhandlung darlegen, und beschränke mich hier auf die Bemerkung, dass von den drei lylyschen Masken, welche für die Entstehungsgeschichte des Sommernachtstraums von unmittelbarem Interesse sind, dem Woman in the Moone, der Gallathea und dem Endimion keine mit solcher Schärfe von Shakespeare mitgenommen ist, wie die Gallathea.

Der englische Shakespeareforscher Gerald Massey hat (nach Elze) in seinem Werke: Shakespeare's Sonnets, London 1866, S. 473 ff. die Vermuthung ausgesprochen, dass Shakespeare in seiner Hermia und Helena die Ladies Rich und Vernon portraitirt habe. Das ist gewiss nicht richtig; Shakespeare könnte höchstens das Portrait dieser Damen copirt haben, wenn es Lyly entworfen haben sollte, was indess keineswegs anzunehmen ist.

Wie bereits bemerkt, giebt Lyly selbst am Schlusse seiner Gallathea zu verstehen, dass dieselbe eine wirkliche, mehrere von Elisabeths Hofdamen betreffende Liebesgeschichte behandelt. Mit gleicher Sorgfalt hat er auf den streng realistischen Kern seines Endimion aufmerksam gemacht. Schon im Prologe sagt er: Most high and happy Princesse, we must *tell* you *a tale* of the Man in the Moone u. s. w. We present neither comedie nor tagedie nor storie, ... why, here is *a tale* of the Man in the Moone. Später aber (III. 4) bezeichnet er — ziemlich unmissverständlich — durch Gerons Mund den Endimion überhaupt als „the sadest tale". Auf diese Aeusserung sind Robins Worte (Mids. II. 1) zu beziehn:

The wisest aunt telling the sadest tale u. s w., auf welche ich bei späterer Gelegenheit noch zurück kommen werde.

Beiläufig bemerkt, ergiebt sich aus den vorstehenden Andeutungen zugleich die literarhistorisch für uns nicht interesselose Thatsache, dass die Gallathea gewissermassen die Vorläuferin des Endimion ist.

so dunkel und launenhaft für denjenigen, welcher die Beziehung zur Gallathea nicht kennt, ist sofort sonnenklar, sobald man sie vom Standpunkte dieser Beziehung aus betrachtet [1]).

---

1) Schon die „two artificial gods,“ mit denen Helena diesen Theil ihrer Rede einleitet, sind ein unmissverständlicher Fingerzeig nach der Richtung der Gallathea. Der Ausdruck artificial wird allerdings allgemein — und so auch von Schmidt und Delius — an dieser Stelle durch „artful“ erklärt, und Schmidt (Shakespearelexicon s. v.) allegirt sogar Pericles V. 1, 72 als Parallelstelle zu unserer Stelle. Jeder indess, der sich die Mühe giebt, beide Stellen wirklich aufmerksam zu vergleichen, wird sofort erkennen, dass das artificial feat in der Periclesstelle nichts weiter besagt als: feat produced by art; und genau denselben Sinn hat das Adject. artificial auch hier. Helena sagt: Wir haben, Hermia, wie zwei (gewisse) Götter, welche die Kunst hervorgebracht hat u. s. w. Auffallend ist doch auch, dass Shakespeare nicht sagt: goddesses, sondern gods. Schmidt a. a. O. s. v. god citirt allerdings Comedy of Errors III. 2, 9 (wahrscheinlich 19) als Parallelstelle, wo Antipholus von Syracus an Luciana die Frage richtet: Are you a god? Indess die Stelle ist keine echte Parallelstelle, weil der Fragende im Zweifel darüber ist, ob nicht wirklich ein G o t t ihn unter der Maske eines Weibes versucht. Von einem solchen Zweifel kann aber bei Helena nicht entfernt die Rede sein, und wir wären somit ihren artificial „gods“ gegenüber auf die Ausflucht angewiesen, Shakespeare habe aus Rücksicht auf das Metrum gods statt godesses gesezt. Jedermann, der die Werke so bedeutender Dichter wie Shakespeare auch in sprachlicher Beziehung sorgfältig studirt hat, wird indess zugeben, dass eine solche Erklärung die lezte ist, zu der man greifen darf, die stets zurückzuweisen ist, so lange eine andere vernünftige und ungekünstelte noch übrig ist. Hier ist diese andere Erklärung. Gallathea und Phillida, sicherlich zwei sehr beliebte Gestalten der elisabethischen Hofbühne, sind Pseudomänner, d. h. Weiber in Mannskleidern, welche in dieser Gestalt bei Dianas Nymphen den Dienst Cupidos verrichten. Das mascul. god ist also ganz sicher sehr absichtlich von Shakespeare gewählt. Viel entscheidender beweisend ist aber noch die Fortsezung von Helenas Rede:

Have with our needles created both one flower,
Both on one *sampler* u. s. w.

Hierzu will ich nur ohne allen weiteren Commentar folgende Stellen aus der Gallathea anführen:

Ein Mann, dessen Kopf und Herz so götterähnlich ausgestattet ist, wie diejenigen Shakespeares waren, wird aber

---

II. 4 tritt Gallathea im Selbstgespräche auf und sagt u. a.: Had it not bin (been) better for thee (scil. Gallathea) to have been a sacrifice to Neptune, than a slave for Cupid? to die for thy country, then to live in thy fancie? to be a sacrifice, then a lover? O would when I hunted his (Phillidas) eye with my heart, hee might have seene my heart with his eyes. . . . . . I will now use for the distaffe (distaff = statt der Kunkel) the bow, and play at quaites (Fairh. quoits = mich mit werfen des Wurfspiesses nach der Scheibe belustigen) abroade, *that was wont to sow in my sampler at home.*

Beiläufig bemerkt, ist Helena im Sommernachtstraum glücklicher, als Gallathea; denn als sie der bezauberte Lysander II. 3 beim Erwachen erblickt, ruft der polygamistische Türke aus:

Transparent Helena! Nature shows art,
That through thy bosom makes me see thy heart,

(Die Lesart der Folio: Nature *here* shows art ist offenbar eine willkürliche — und Text verderbende — Aenderung der Herausgeber. Nicht bloss der Rhythmus, sondern auch der Sinn verlangt die Streichung des here. Lysander meint — mit einem ironisischen Seitenblicke auf die Gallathea — die Natur hat den Wink Lylys verstanden, sie legt sich jetzt auch auf Kunst, wird euphuistisch, und lässt mich dein Herz durch deinen Busen sehen).

Dass Diana ebenfalls von ihren Nymphen rühmt, dass sie früher höchst fleissig gewesen in using „the needle for samplers", ist bereits gezeigt.

IV. 2 sagt Nymphe Ramia zu Cupido u. a.:

You schall weave samplers all night, und lackie (Lackai, Bedienter sein) after Diana all day. . . . . . . *All the stories that are in Dianas's arras* (Fairh. „Hangings for chambers, so named from their having been manufactured at the town of Arras"), *which are of love, you must picke out with your needle, and in that place sow Vesta with her nuns, and Diana with her nymphes.* How like you this, Cupid?

Der liebe Knabe antwortet:

I say, I will pricke as well with my needle, as ever I did with my arrowes.

Ich denke, das genügt. Wenn Helena an der obigen Stelle des Sommernachtstraums weiter sagt:

Both warbling of one song, both in one key,

so kann der Leser schon aus dem Wenigen, was ich von dem

durch jede Anregung unfehlbar zum Grossen gespornt, sollte selbst das Anregende an sich nicht gross sein. So ist es

---

Inhalte der Gallathea mitgetheilt habe, ersehen, ob das wohl auf Gallathea und Phillida zutrifft; wer das ganze Stück kennt, wird es durchaus bestätigen.

Endlich gewinnen von dem hier eingenommenen Standpunkte aus auch die Schlussworte Helena's ihre volle Klarheit., welche der von Collier ans Licht gezogene Textverderber, den Collier einen „Corrector" nennt, offenbar wegen ihrer Räthselhaftigkeit gestrichen hat; ich meine die Worte:

Two of the first, like coats in heraldry,
Due but to one, and crowned with one crest.

Wir sind, sagt Helena, zwei Gestalten des vornehmsten Hauses (two of the first house, scil. playhouse), gehören — gewissermassen (like) wie Wappenschilder (coats in heraldry) nur einem einzigen, (nämlich dem Hofdichter Lyly) an, und es ist nur ein einziger Kranz mit dem unser lieber Vater unsere Scheitel ziert, nämlich der aus Liebe im Müssiggange gewundene Kranz; nicht jener englische Jungfernkranz, den die Mädchen beim Tanze zur Feier der Johannisnacht trugen. Vergl. meine Sommernachtstraumstudie 2. Aufl. SS. 27 und 28. Dass das crowned with *one* crest zugleich die mühlenartige Gleichtönigkeit der Musenklänge aus Lylys Leierkasten verächtlich verspottet, scheint mir ebenso gewiss wie die Thatsache, dass Lylyn ein solcher Vorwurf in demselben hohen Masse trifft, wie der Vorwurf einer gradezu speichelleckerischen, vollkommen frechen Schmeichelei gegen Elisabeth und ihre unwürdigsten, wirklich verworfenen Günstlinge, wie Leicester. Nein, denkt aber vielleicht der Leser, Shakespeare kann dem Lyly in der Zeichnung seiner Helena und Hermia nicht ganz gefolgt sein; Helena mag immerhin ein Abglanz der Gallathea und Phillida sein, aber Hermia hat doch nicht diesen wächsernen Charakter, deren Trägerin sogleich die Augen im Kopfe verdreht, sobald sie nur eines Hosenlazes ansichtig wird; Hermia hat Energie, und wäre es auch nur die einer keifschen Küchenmagd. Nun wohl, Hermia mag nicht grade der Gallathea Lylys entlehnt sein; aber ein Conterfei einer lylyschen Jungfrauengestalt ist sie doch; und Shakespeare, dieser Meister echter und berechtigter Satire, hat mit seinen beiden Love-in-idleness-Liebhaberinnen gleich vier lylysche Fliegen mit einer Klappe erschlagen. In der 2. Scene des II. Aktes vom Endimion, welche mit zu den antimaskischen, d. h. die eigentliche Maske burlesk parodirenden und persiflirenden Theilen jenes Stückes gehört, erscheinen — als burlesk sein sollendes Gegenbild zur Cynthia und Tellus — zwei Zofen, Namens

auch Shakespearen bei Lylys Gallathea gegangen. Nur eins sei dieserhalb an dieser Stelle hervorgehoben. Trügen nicht alle Zeichen, so verdankt er den Impuls zu der grossen,

---

Scintilla und Favilla, beide ungeschickter Weise in der Zeichnung genau so identisch gehalten, wie Gallathea und Phillida. Diese beiden Wesen sind es, welche Shakespeare in seiner Hermia abconterfeit hat. Shakespeares Kunst lässt sich allerdings nicht in eine so elende Schnupftabacksdose packen wie diejenige Lylys; Shakespeares Zeichnung ist deshalb um so viel lebensvoller ausgefallen, als ihn seine ganze ästhetische Tendenz zwang, die verkümmerten lylyschen Wichtel aus der Antimaske in die eigentliche Maske zu versezen; dennoch aber sind wir vollkommen in der Lage diese sehr erhebliche Thatsache mit vollster Bestimmtheit nachweisen zu können. Von den strohköpfigen Pagen nämlich, welche die Zofen auf die Bühne bringen, verfällt der eine, Samias, Endimions Page, plözlich ohne das geringste äussere Motiv auf den wizigen Einfall: It were good sport to see the fight between two sparkes (Favilla und Scintilla). Let them — scil. die beiden Zofen — to it, and we will warme us by their words, erwidert der nicht minder wizige Page Dares; und nun — widerum ohne das geringste Motiv, geht die Sache los; die beiden Mädchen beginnen viel Lärm um nichts, wie zwei Kampfhähne, die gegen einander gehezt werden. Von irgend welchem Humor ist dabei nicht entfernt die Rede; wo möglich noch weniger von Wiz. Aber die eine, Favilla lässt dabei folgende Stichelrede fallen: I cry your matronship mercie; *because your pantables* (Pantoffeln) *be higher with corke* (in Folge der inneren Korksohle), *therefore your feet must needs be higher in the insteps* (musst du wohl ein höheres Spann haben). Wer denkt dabei nicht sofort an Hermias Worte III. 2:

Puppet! Why so? Ay, that way goes the game;
Now I perceive that she hath made compare
Between our statures: *she hath urged her height* u. s. w.

Fürwahr, ein eigenes Zusammentreffen, dass kurz vorher in derselben Scene Helena diejenigen Worte spricht, von denen meine Betrachtung ausgegangen ist!

Ich schliesse mit der Bemerkung, dass es nicht meine Auffassung ist, welche unter diesem Zusammenhange zwischen Lylys Masken und dem Sommernachtstraume leidet; gewisse andere Leute dürften sich aber doch wohl dazu bequemen müssen, fortan anzuerkennen, dass — wenigstens in Bezug auf den Sommernachtstraum — ihre Shakespeareauffassung als grundverfehlt nachgewiesen ist, obwohl ihr Name, als für die Sache gleichgiltig, ungenannt geblieben.

wenngleich nur kurz angedeuteten contrastischen Antithese der trägen Sinnenliebe zu der gewaltig schaffenden nationalen Kraft, als deren Sinnspruch er mit dem Instinkte des Genies das Emblem von Drakes Admiralschiff gewählt hat, ebenfalls seinem moralischen Widerwillen gegen Lylys Gallathea und der daraus hervorgegangenen Opposition gegen dieselbe [1]).

---

1) Die Antithese des Leviathan und des regen drakeschen Geistes ist zweifellos durch Lylys Gallathea angeregt.

Gegen Ende der Gallathea, V. 2, wird Haebe (Hebe) vorgeführt, um anstat der flüchtigen Gallathea und Phillida dem Agar (antik Akis) geopfert zu werden; Haebe ist auch für das Vaterland zu sterben gern bereit, wird aber vom Agar als die unrechte zurückgewiesen. Hier ist der Ursprung jener Antithese. Lyly will durch die Blume zu verstehen geben, dass die nationale Jugendkraft (Haebe) zur Auswanderung getrieben werde, wenn für sie das Gebot der Vestalität aufgestellt werde, das zu erfüllen nur die eine Cynthia im Stande sei. Der Agar, das Seeungeheuer, ist das Symbol der trügerischen, alles verschlingenden See, welcher sich die Jugend opfern muss, um dem unnatürlichen Geseze zu entfliehen, welches die Stillung ihrer natürlichen Begierden versagt. Eben deshalb weist der Agar auch die sinnlich nicht exaltirte Haebe zurück, und verlangt nach der liebeskranken Gallathea oder Phillida

Shakespeare sezt an die Stelle des Agar den Leviathan, das Symbol verzehrender träger Sinnlichkeit, und er lässt den Oberon vorschauend ahnen, dass dieser Leviathan die Hermia und Helena — die Parallele stimmt genau — verschlingen wird, wenn nicht durch schleunige Hilfe der Verführerin Titania das Handwerk gelegt werde. Daher Oberons Mahnung an Robin:

> Fetch me this herb; and be thou here again,
> Ere the Leviathan can swim a league;

daher die Erwiderung Robins:

> Ill put a girdle round about the earth
> In fifty minutes.

Rede und Gegenrede versteht man am besten, wenn man für Leviathan gradezu Titania, dazumal — wie sich später zeigen wird — das echte Conterfei der lylyschen Cynthia, sezt, und Oberons Worte versteht: sei schleunigst wider hier, damit das Unthier, die Titania, nicht noch Zeit hat, weit hinweg zu kommen, und Schaden anzurichten. Robin aber erwidert darauf: ich werde sofort einen Zauberring um die Erde legen, welcher dieselbe gegen des Unthiers Zauber feien soll. Robin erinnert

Im einzelnen liesse sich noch manche untergeordnetere Beziehung zwischen der Gallathea und dem Sommernachts-

---

damit zugleich an die Heilkraft des drakeschen Geistes, und bereitet das Auditorium auf die drakesche Kur der verliebten jeunesse dorée vor, die in sich selbst austobt, nachdem Oberon Titanias verführerischen Cynthiazauber auf Bottom abgelenkt hat.

Dieser Sachverhalt macht die Frage höchst interessant, was den Dichter dazu vermocht hat, dem lylyschen Agar den Leviathan zu substituiren?

Spielten unsere Shakespeareforscher — ich meine die wirklichen Forscher, nicht die genialen penny-a-liners, die im Zeitungsfeuilleton gemauste Eier legen — nicht bei allen allegorischen Fragen, sobald die Rede auf Shakespeare kommt, die himmelhoch ästhetisch erhabenen, so würden wir muthmasslich längst im Besize des Materials sein, auf Grund dessen die Frage entschieden werden kann, indem fest gestellt wäre, ob der Leviathan zu Shakespeares Zeit überhaupt ein typisches Symbol gewesen, oder nicht. Ich kann natürlich nach einem „dürren" Allegoriefisch nicht aufs gerathewohl alle Bäche und Flüsse und Meere durchangeln, und kann daher nur sagen, dass ich nach Piper (Mythologie d. christl. Kunst) und nach dem kunstarchäologischen Lexicon von Mothes und Müller annehmen muss, dass dies nicht der Fall gewesen, und dass somit — meiner Kenntniss nach — Shakespeare selbst den Leviathan zum Symbol erhoben hat. In den Nachträgen zur 2. Auflage meiner Studie (S. 249) habe ich die Sache so dargestellt, als ob der Leviathan unmittelbar aus der Bibel in den Sommernachtstraum übergegangen wäre; das ist indess — wie ich nachträglich aus Schmidts Shakespearelexicon ersehen habe — ein Irrthum. Shakespeare erwähnt den Leviathan, bei ihm constant Levíathan gesprochen, auch Henry V, III. 8 und The two Gentlmen of Verona III. 2, und unsere Sommernachtstraumstelle ist die dritte, wo der Leviathan bei Shakespeare erscheint.

Die Stelle aus Henry V lautet:

> We (König Heinrich V) may as bootless spend our vain command
> Upon the enraged soldiers in their spoil,
> As send precepts (Vorladungen zustellen lassen) to the Leviathan
> To come ashore.

Wie eine Vorahnung desjenigen Gebrauchs, den Sh. im Sommernachtstraume vom Leviathan macht, klingt die Stelle aus den Beiden Veronesern:

traume nachweisen; ich begnüge mich jedoch, dasjenige, was ich noch anführen möchte, in die Note [1]) zu verweisen, um

---

Orpheus lute was *strung with poets sinews*,
(d. h. mit den Sehnen schlechter Dichterlinge)
Whose golden touch could soften steel and stones,
Make tigers tame, and huge leviathans
(die Unthiere von Leviathans)
Forsake unsounded deeps (die Tiefen, in denen kein Wohllaut ertönt, aufgeben) to dance on sands.

Unter den obwaltenden Umständen lässt sich die Vermuthung nicht vermeiden, dass Shakespeare den Leviathan ursprünglich der Bibel entlehnt hat, und es mögen daher hier 2 Bibelstellen nach der englischen Bibelübersezung Plaz finden, die — meinem Gefühle nach — den Gebrauch des Leviathan grade im Sommernachtstraume in höchst merkwürdiger Weise illustriren. Zunächst heisst es Isaias 27, 1: In that day — wenn Israel zur wahren Religion zurück kehrt — the Lord with his sore and great and strong sword shall punish Leviathan the piercing *serpent* — also Verführer — even Leviathan that crooked serpent, and *he shall slay the dragon that is in the sea.* Ausserdem heisst es noch Job (Hiob) 41, 29: Darts are counted as stuble; *he* — der Leviathan — *laugheth at the shaking of a speare.*

1) In der 1. Scene des II. Akts treten Phillida und Gallathea in Männertracht auf. Diana erscheint mit ihren Nymphen, und zwingt die beiden Mädchen in ihren Forst (Diana's Wood vom Dichter genannt) einzutreten, um Dianen und den Nymphen das Wild zuzutreiben.

Mids. II. 1 sagt Robin zu einer von Titanias Feen:
The king doth keep his revels here to-night.
Take heed, the queene come not within his sight;
For Oberon is passing fell and wrath,
Because that she as her attendant hath
A lovely boy, stoln from an Indian king:
She never had so sweet a changeling;
And jealous Oberon would have the child
Knight of his train, *to trace the forest's wild.*

In der Gallathea wird immer und immer wider betont, Cupido sei ein Eroberer; so heisst es z. B. im Epilog:

Confesse him (den Cupido; die angeredeten sind die Ladies unter den Zuschauern) a conqueror u. s w., wogegen Diana III. 4 sagt:

And thou shalt see, Cupid, that I will shew myselfe to bee Diana; that is, *conqueror of thy loose and untamed appetites;*

mich mit desto grösserer Gründlichkeit der Ermittelung von den literarhistorisch bei weitem wichtigeren Beziehungen des Sommernachtstraums zu Lylys Woman in the Moone und Endimion widmen zu können.

---

später in derselben Scene nochmals:

and the world shall see that I will use thee like a captive, and *shew myselfe a conqueror*.

Genau in demselben Sinne bemerkt Theseus, Mids. V. 1 zu dem „riot of the tipsy Bacchanals“:

That is an old device; and it was play'd
When I from Thebes came last a *conqueror*.

Die Eroberung, welche Theseus gemacht hat, ist die Befreiung der beiden Libespaare aus dem Wirrsale der müssiggängerischen Liebe, wie er ja schon IV. 1 zu Hippolyta mit einer dies spätere conqueror berücksichtigenden Zweideutigkeit sagt: Since we have the *vaward* (italien. vanguardia) of the day, my love shall hear the music of my hounds = nachdem ich (we) nun das erste Treffen dieses Tages geliefert habe u. s. w. Das zweite Treffen ist der lezte Akt. Der Figur des Oberon entsprechend — eine Thatsache, die ich seiner Zeit nachweisen werde — und im engsten Anschluss an die Gallathea wird dieses erste Treffen als Jagd dargestellt; die music of the hounds begleitet von dem Hörnerschall ist das Halali dieser Jagd. Die Worte: it was played u. s. w. beziehn sich auf die demnächstige Aufführung der Handwerker-Tragicomödie. Ich komme später nochmals auf diesen Punkt zurück; und werde dann noch stärkere Beweise für die Richtigkeit der hier geäusserten Meinung beibringen.

Auch von constancie ist in der Gallathea viel die Rede. Venus z. B. klagt V. 3:

under a name, or a word *constancie*, entertaineth all kind of crueltie.

Dem steht es gegenüber, wenn Hippolyta sagt:

But all the stories of the night told over
. . . .
. . . .
. . grows to something of great constancy;

und Shakespeare mag nicht zu allerlezt an den Endimion und die Gallathea gedacht haben, als er hinzufügte:

But, howsoever strange and admirable.

Es mag hierbei bewenden, obwohl sich die Liste noch bedeutend vergrössern liesse, und ich sogar noch ganz merkwürdige Anklänge an die Gallathea in dem viel späteren Werke Shakespeares Troilus und Cressida anführen könnte, wie denn auch

II.

Das Verhältniss des Sommernachtstraums zu Lylys Endimion und The Woman in the Moone und zu Spensers Teares of the Muses.

1) Der Sommernachtstraum und Lylys Endimion und The Woman in the Moone.

Der Endimion erschien zuerst 1591 (die Gallathea sogar erst 1592) im Druck. (Fairholt, John Lylly and his works, in The dramat. works of John Lylly vol. I. London 1858, S. XXVII, XXVIII). Der Titel der ersten Auflage lautet (nach Fairholt a. a. O.): „Endimion, the Man in the Moone, played before the Queene's Majestie at Greenwich in Candlemas day at night, by the Chyldren of

---

Fairholt in seinen Noten zu Lylys Dramen darauf Bedacht genommen hat, etwaige Anklänge an shakespearesche Stücke in erstaunlicher Mannigfaltigkeit, wenn auch nicht mit der systematischen Methode zu verzeichnen, die ich hier habe befolgen müssen.

Alle diese Anklänge beweisen zweierlei: erstens, dass Shakespeare mit scharf kritischem Auge Lylys Dramen betrachtet, an denselben — sicherlich unter Zuhilfenahme der alten Quartos — seine Studien gemacht hat; und zweitens, dass sein Gedächtniss, an sich schon eine vorzügliche Potenz, der souveräne Herrscher des gesammten Stoffes geworden war. Beide Umstände zusammen machen es aber auch bei seiner durch und durch harmonischen Geistesanlage erklärlich, dass ein so massenhaftes Material, wie ich es in diesen Abhandlungen zusammengetragen habe, seine Schöpfungskraft nicht erdrückt hat, sondern ihm dennoch die vollfreie organisatorische Bewegung gestattete. Lezteres wird namentlich dann um so begreiflicher, wenn man sich vorstellt, dass ein längerer Zeitraum verstrichen war, bevor er seine Lylystudien zur Schöpfung des Sommernachtstraums mit verwerthete; und dass dem so gewesen, lässt sich mit voller Zuverlässigkeit annehmen, wie ich in der Folge zeigen werde.

Paules. At London by J. Charlewood for the Widdow Broome 1591.“ Klein berichtet in seiner Gesch. d. engl. Dramas, Bd. II. SS. 480 ff. darüber:

„Endimion soll die mythologische Maske von Leicester sein. Endimions Freund, Eumenides, wirbt um Semele, die Maske einer Hofdame von Cynthia[1]), die allmänniglich bekannte Mondmaske von Königin Elisabeth. Endimion erzählt seinem Freunde von seiner superlunarischen Liebe zu Cynthia: my thoughts, Eumenides, are stitched to the starres. Eumenides trifft den Nagel in Endimions Sparren auf den Kopf mit der Bemerkung, dass eine übermondliche Liebe lächerlich sei. (If you bee enamored of any thing above the Moone, your thoughts are ridiculous.) Eumenides Schlag auf den Nagelkopf hat aber, wie das so üblich bei dergleichen Nägeln ist, nur tiefer den Sparren hinein getrieben, wie Endimions Gegenbemerkung zeigt, er liebe nicht über noch unter dem Monde, sondern den Mond selbst. Mit dieser Berichtigung erklärt sich Endimion für mondsüchtig, für einen lunaticus, als den ihn auch der Freund begrüsst, der ihn im Verdacht hatte, dass er an dem Manne im Monde einen Narren gefressen, und in diesen verliebt sei[2]). Nun lässt Endimion seiner mondsüchtigen Mondliebe die Zügel schiessen, und bricht in eine lunatische Cynthia-Vergötterungs-Extase aus, in eine euphuistische Verherrlichungs-Schwärmerei, an welcher sich der Mond die Hörner ablaufen könnte. . . . . Den Mond euphuisirt Endimion zum Prototyp der Unwandelbarkeit, da er..... sich selbst in den Wandlungen treu bleibt, und stets nur

---

1) Eumenides, Semele u. s. w. sind, meinem Vermuthen nach, keine Masken; nur Cynthia, Endimion, Tellus und Floscula sind zweifellos Masken. Auch Corsites, in dem unschwer der Commandant des Towers zu erkennen ist, ist wohl keine eigentliche Maske; wenigstens wüsste ich nicht, wie eine solche Annahme mit dem Maskencharacter der Tellus zu vereinigen wäre.

2) Eumen. I hope you be not sotted upon the man in the Moone.
Endim. No, but setled, either to die, or possess the Moone herself.
Eumen. Is Endimion mad?

nach Erfüllung strebt. Is she inconstant, fragt Endimion, that keepeth a settled (fest bestimmt) course? Ist die Knospe unbeständig, weil sie sich zur Blume entfaltet? Zweige unbeständig, weil sie zu Bäumen, Kinder wankelmüthig, weil sie zu Erwachsenen sich entwickeln? So auch sind die Phasen des Mondes nur stetige Entwicklungen — und was der Subtilitäten mehr sind, die einen an sich richtigen Gedanken, wie Münchhausens Fuchs aus dem Balge hezen. . . .

Nun tritt Tellus mit ihrer Vertrauten, Floscula, auf.

Tellus, Erde; Floscula, Blume. Sind es astronomische, botanische Personificationen? Tellus soll aber auch[1]) die Gräfin Sheffield vorstellen, die in Endimion-Leicester verliebt, eifersüchtig auf Cynthia-Elisabeth ist. Floscula bedeutet Lettice Essex, durch die botanische Blume, die Mutter von Essex, mit der sich Leicester, wenige Tage nach Essexs Tode, in Irland vermählte. Tellus schwört dem Endimion wegen seiner Leidenschaft für Cynthia Rache. Floscula giebt ihr Cynthia's Reizeshöhe zu bedenken, hoch, wie der Mond über der Erde. Tellus, wider ganz personificirte Erde[2]), hält der Rathgeberin ihre Eigenschaften qua Erde vor: „„Ist meine Schönheit nicht göttlich? Mein Körper nicht mit schönen Blumen bedeckt? Und meine Adern nicht Weinreben? Meine Ohren nicht Aehren? Ist mein Har nicht Gras?““ . . . „„Aber wisst ihr denn nicht, schöne Lady““, bemerkt Floscula dagegen, „„dass Cynthia alle Wesen beherrscht? und dass ihr alles, was Ihr habt und seid, Cynthia verdankt, Korn, Wein?““ . . . . . Tellus, um der Scene ein Ende zu machen, entschliesst

---

1) Die Frage Kleins ist ms. Es. ein fundamentaler Fehler. Lylys Masken haben eine durchaus practische, gar keine ästhetische Tendenz; Tellus und Floscula sind daher im Endimion absolut nichts weiter als die allegorischen Masken derjenigen realen Personen, welche der Verfasser hinter ihnen versteckt hat.

2) Nein; Klein irrt. Die Declamationen der Tellus, die ihn zu diesem Irrthume verleitet haben, sind durchaus allegorisch zu verstehen; doch enthalte ich mich einer jeden desfallsigen Ausführung, als ausserhalb des Bereichs dieser Untersuchung liegend.

sich, den Endimion durch Zauberei zur Liebe zu zwingen. „„Solche Liebe"", giebt ihr Floscula wider durch die flosculirende Blume zu riechen, „gleicht einer aus Seide geformten Blume, die von Farbe und Aussehn eine natürliche Blume scheint, hinsichtlich des Duftes aber nach Euphuismus stinkt. Tellus erklärt sich für vollkommen befriedigt, wenn nur die Welt sie von Endimion begünstigt glaubt, und demgemäss davon spricht. . . . . .

Die 3. Scene des I. Akts führt einen von der italienischen Komödie schon zerplackten bramarbasirenden Pedanten, Sir Tophas, mit 3 Burschen: Dares, des Eumenides, Samias, des Endimion Pagen, Epiton, Diener des Sir Tophas, daher. Sir Tophas schliesst mit den beiden Pagen Freundschaft, so weit sie an ihm hinauf reichen; bis zum Gürtel nämlich. Was seine Gelehrsamkeit betrifft, so ist er Mars und Ars in einer Person. Page Dares wortspielt oder euphuisirt die lateinische Doppelwürde in masse (Masse) und asse (Esel) um. . . . Ergrimmt über die Standesfälschung würde der Bramarbas seine jungen Freunde „„bis zum Gürtel"" mit Haut und Haren fressen, wäre er nicht gewohnt, ein Duzend solcher Knöpfe zum Gabelfrühstück zu geniessen. (For commonly I kil by the dozen). Dares beisst sich mit einer philologischen Wortverdrehung heraus: „„masse"" bedeute mas (männlich) und asse das römische as, einen lateinischen Reichsgroschen.

Die ganze Scene ist ein Abklatsch ähnlicher Figuren der italienischen Commedia dell' arte; verhält sich aber zu dieser wie eine Diestelblume von Stroh zu einer wirklichen Diestel. . . . . Was die Scene hier soll, und welche Verbindung sie mit dem Stücke hat, auf diese vorwizige Frage legt das Stück selber Beschlag [1]), das so wenig wie diese Scene zu sagen wüsste, wozu es überhaupt da ist.

Hierauf fordert Tellus, in Begleitung ihrer vertrauten

---

1) Ich schliesse mich dem Arrestschlage an, und hoffe seiner Zeit Rechenschaft darüber zu geben, so entschieden ich auch anerkenne, dass diese, wie alle antimaskischen Scenen Lylys, ja wie seine Stücke überhaupt, ausserordentlich plump componirt ist.

Freundin Floscula, die Zauberin Dipsas auf, mit Hilfe irgend eines Zaubermittels ihre Liebesgluth zu stillen, oder diese in des Lieblosen Brust anzufachen. Die Hexe erklärt offen und ehrlich, ihre Zauberkraft habe über alles Gewalt, nur über H e r z e n nicht, darin einzig unterscheide sie sich von den Göttern [1]). Tellus beklagt ihren Unstern. Dipsas beschwichtigt sie mit dem Troste: ihr Zauber, vermag er auch keine Liebe zu entzünden, so sei er doch der Mann bei der Sprize, der das Liebesfeuer zu dämpfen und zu vermindern die Macht habe (This I can, breed slackness [2]) in love), wie nicht leicht eine Feuerwehr. Sie sei erbötig, in

---

1) I can darken the sunne by my skill, sagt Dipsas, I. 4, and remove the moone out of her course (die Sinne verfinstern und den Menschen unkeusch machen); I can restore youth to the aged (nämlich in der Weise. wie Titania sagt:

on old Hiem's thin and icy crown,
An odorous chaplet of sweet summer-buds
Is, as in mockery set),

and make hills without bottoms (Hügel ohne Thäler, d. h. Luftschlösser); there is nothing that I cannot doe, but that onely which you would have mee doe, and therein I differ from the *Gods*, that I am not able to rule hearts u. s. w.

In dieser Expectoration liegt wider einer von den rabulistischen Kunstgriffen, mit denen Lyly als echter Advocat die Sache des Gönners, die er im Endimion verficht, pussirt. Die Hexe Dipsas werden wir später noch als die Repräsentantin der Sinnlichkeit, gewissermassen als frazenhafte Doppelgängerin der Tellus, kennen lernen. Dieser legt nun Lyly höchst vorsichtig das Wort in den Mund: Herzen kann ich nicht lenken, das können nur die Götter, das heisst die über allen Göttern thronende — Cynthia! Wie ungemein fein und — frech dieser Kniff ist, der so recht auf die menschlichen Schwächen der Königin Elisabeth berechnet ist, davon wird sich der Leser im Laufe dieser Untersuchung überzeugen.

2) Hier offenbar = negligentia, scil. in love = der Zustand, wenn man sich äusserlich um den geliebten Gegenstand nicht kümmert, denselben vernachlässigt. Eine Doppeldeutigkeit, die sowohl auf Leicesters Verhalten gegen Elisabeth während seiner Liaison mit der Sheffield, wie auf Elisabeths daraus entspringenden Zorn gegen Leicester berechnet ist. Durch diesen allegorischen Kunstgriff soll der Beweggrund zu lezterem als reiner Irrthum dargestellt werden.

Cynthias Busen Zweifel gegen Endimions Liebe zu wirken. Tellus, die begnügsame Seele, ist auch damit einverstanden, gürtet sich die Lenden, und macht sich auf, gradeswegs über actus secundus, scaena prima hinweg zu Endimion hin, den sie aber wohl einen 2 Seiten langen, in schwärmerischer Liebesverzweiflung wegen Cynthias unerreichbarer Himmelshöhe schwelgenden Monolog zu Ende sprechen lässt, bevor sie an ihn heran tritt. Sowie er sie erblickt, versteckt er rasch sein „„vorderes Gesicht"", sein Cynthia-Liebesgesicht, um sein „„anderes"", wie Janus, zu zeigen[1]).

---

1) Endimion endet seinen Monolog II. 1 mit den Worten: But soft, here cometh Tellus, I must turne my *other* face to her like Janus, least she be as suspicious as Juno. Die Worte sind im Zusammenhange durchaus nicht unsinnig, und Klein hätte wenigstens hier seinen nichts weniger als anmuthigen Hohn zu Hause lassen können. Vorher nämlich hat Lyly bereits dem Endimion Worte in den Mund gelegt, welche diese Bemerkung vollkommen erklären, Worte, die eine praktisch schlaue Ausführung, und also Bekräftigung sein sollen von dem, was Dipsas der Tellus über die Beschränktheit des Wirkungskreises ihrer Zaubermacht gesagt hat. Endimion sagt nämlich: With Tellus, faire Tellus, have I *dissembled* (= meine Liebe zu T. ist nichts als Verstellung, scil. gegen T., gewesen), using her as a cloake (man übersehe diese niederträchtige Gemeinheit nicht!) for mine affections, that others seeing my mangled and disordered mind (meine Zerfahrenheit und Unruhe), might thinke it were for one that loveth me (damit man glauben sollte, dieser Gemüthszustand sei erzeugt durch mein Interesse für eine Person, die mich liebt), not for Cynthia, whose perfection alloweth no companion, nor comparison. *In the midst of these distempered thoughts* of mine *thou* (scil. Cynthia) *art not onely jealous of my truth, but careless, suspicious, and secure: which strange humour maketh my minde as desperate as thy conceits are doubtfull.*

Lyly schickt diese Betrachtungen, sowie die Erklärungen der Dipsas voran, damit die symbolische Bedeutung von Endimions späterem, durch die Dipsas veranlassten, langjährigen Schlaf und dem Traumgesichte, welches er darin hat, und das uns pantomimisch vor Augen geführt wird, der Königin ja nicht entgeht, also das eigentliche Ziel des Dichters nicht verfehlt wird, und das ganze Stück, da es ohne jeglichen Anflug einer ästhetischen Tendenz, einzig und allein dieser practischen Tendenz zu Nuz und Frommen ausgeklügelt ist, nicht in den Brunnen falle.

Mit diesem nun anderen Gesichte lächelt Endimion der Tellus, die ihre Begleiterinnen Floscula und die Hexe Dipsas beiseite treten heisst, heuchelnde Liebe zu. „„Du weist, schöne Tellus, dass die süsse Erinnerung deiner Liebe die einzige Gefährtin meines Lebens ist, und deine Gegenwart mein Paradies.““ Cynthia, auf welche Tellus anspielt, und deren Namen Endimion aus ehrfürchtiger Scheu kaum auszusprechen wagt, Cynthia sei zu überirdisch hoch .... für seine Liebe; er dürfe sie nur verehren, anbeten; sie sei Mond und Mondgöttin, er nur der Mann im Monde [1]) ..... Von Cynthia dürfen wir nur sprechen,

---

1) Davon sagt Endimion kein Wort Die einzige Stelle, wo davon die Rede ist, dass Endimion der Mann im Monde sei, habe ich bereits oben mitgetheilt; es ist die Aeusserung des Eumenides I. 1: I hope you be not sotted upon the Man in the Moone. Fairholt besizt die Naivetät, zur Erklärung dieser Bezeichnung auf den antiken Stesias-Mythus und auf die deutsche Mythologie von Jac. Grimm, (vermuthlich 3. Ausg II. 680 ff.) zu verweisen. Eine solche Verweisung bei einem so ganz und gar nicht schwärmerischen, durch und durch practischen Manne wie Lyly! Sein Mann im Monde ist nichts weiter, als der männliche Nachtreter seiner (älteren) Frau im Monde, d. h. widerum der unwiderstehlichen und unausstehlichen Cynthia. Lyly will mit dem Manne im Monde einen Mann bezeichnen, den die Cynthialiebe dahin bringt, aller tellurischen Weiberliebe zu entsagen; und es ist von dem „Freunde“ Eumenides wirklich sehr freundlich, gleich zu Anfang des Stückes eine solche Besorgniss in Bezug auf den verlassenen Endimion so ernsthaft auszusprechen. Sicher ist es aber auch nicht wenig practisch von dem Manne, der diese Marionetten tanzen lässt, das Stück so zu arrangiren, dass der wohl gesinnte (Eumenides) eine in diesem Falle so höchst nützliche Sorge so ernsthaft auszusprechen hat. Welchen Nachdruck gewinnen dadurch die Worte, welche Endimion in dem in der vorigen Note berührten Monologe II. 1 spricht: I am that Endimion, sweete Cynthia, that have carried my thoughts in equale balance with my actions, being alwayes as free from imagining ill, as interprizing (scil. ill); that Endimion, whose eyes never esteemed any thing faire, but thy face, whose tongue termed nothing rare but vertues, and whose heart imagined nothing miraculous, but thy government. Yea, *that Endimion, who divorcing himselfe from the amiableness of all ladies*, the bra-

um zu bewundern, denn ihre Tugenden liegen ausser dem Bereiche unserer Begriffe. Tellus: Wie das? Sie ist ja nur Weib. End.: Nicht mehr, als Venus eins war. Tellus: Sie ist nur eine Jungfrau. End.: Nicht mehr war auch Vesta [1]. Tell.: Sie nimmt einmal ein Ende. End.: Wie die Welt. Tellus: Ist ihre Schönheit nicht der Zeit unterworfen? End.: So wenig wie die Zeit dem Stillstande [2]. Tell.: Willst du sie unsterblich machen? End.: Nein; aber unvergleichlich. . . . . .

Gestatte, ruft Endimion am Schlusse seiner Scene mit Tellus, Gestatte, dass ich den Mond nur anschauen darf; ein Anblick, in den verloren, ich, — wäre es nicht um deinetwillen — in Bewunderung ersterben möchte!

Zwei . . . . langweilige interlude-Scenen von den zwei Pagen und zwei alten Hofjungfern aus Cynthias Gefolge, Scintilla und Favilla, . . . denen sich alsbald der Rüpel-

---

verie of all courts (die Pracht aller Höfe; die Liebenswürdigkeit der Damen, meint End., sei die Pracht aller Höfe), the company of all men, *hath chosen in a solitarie cell to live, onely by feeding on thy favour* u. s. w. Diese lezten gefühlvollen Worte müssen in diesem von so edlem Gefühl getragenen Drama, der advocatorisch practischen Tendenz desselben zum Troz, zu Thränen des Schmerzes hingerissen haben, wenn die Zuhörer sich vergegenwärtigt haben, welche abscheuliche Niederträchtigkeit dazu gehört, einem Endimion-Leicester solche Worte in den Mund zu legen. — Um jedoch auf die in Rede stehende Scene des Endimion zurück zu kommen; die Worte, denen Kleins Spott gilt, lauten: In aller Unterthänigkeit liebe ich Cynthien, die zu lieben niemand den Beruf oder Muth hat, deren Neigungen unsterblich, deren Tugenden unbegrenzt sind. Deshalb gestatte mir den Mond anzustaunen, bei dessen Anblick zu sterben, du allein mich abhältst.

1) No more was Vesta. — Ich vermuthe, dass Shakespeare mit Rücksicht auf diese Stelle die Elisabeth in der Vision Oberons als Vestalin eingeführt hat; doch lege ich darauf nur geringen Werth.

2) Man sollte es kaum für möglich halten, dass ein Mensch von der geistigen Capacität Elisabeths andern gestatten konnte, mit so kaum sophistischen, sondern bäurisch plumpen Schmeicheleien nach seiner Gunst zu angeln.

baron und Bramarbas, Sir Tophas und sein Bursche Epiton zugesellen, schieben sich zwischen Endimions Mondverzückung und jenen, von der Zauberin Dipsas über ihn ausgegossenen, „„vieljährigen““, nach der griechischen Mythologie, 30jährigen Zauberschlaf. Die zwei Pagen blasen die Namen der beiden alten Hofkammerkazen, die beide „„Funken““ bedeuten, als Wortspiele mit „„Sparks““ = Funken und Modegecken oder Stuzer, aus der kalten Euphues-Asche den Hofkammerzofen ins Gesicht; ein Funkengesprühe, worin kein einziger echter Wizfunke. Der Eisen- und Pagenfresser Sir Tophas kommt hinzu, um mit seinem Humorwasser die durch Reibung der zwei knubbigen Pagenhölzer erzeugten Wortspielfunken auszulöschen. . . . . . .
. . . . Die beiden lateinischen hofjungfräulichen „„Funken““ Scintilla und Favilla speien ihre Namen von sich, wie zwei Drachen Funken speien, um in Sir Tophas Brust Liebe zu entzünden; allein seine Brust erweist sich als ein mit Liebesstickluft gefüllter Blasebalg, der allen Liebesfunken das Lebenslicht ausbläst.

Nun schiebt actus secundus seine scaena tertia als. . . . Schlummerolle dem Endimion unter das Ohr. Dieser legt sich auch gleich zurecht zu seinem mythologischen Schlafe, behufs dessen er zuvor einen Monolog voll Vergleichungsgleichnissen zwischen Cynthia und Tellus von so mondsüchtig mohnschwerer Einschläferungskraft hält, dass es ungewiss bleibt, ob die mit ihrer Magd Bagoa heran geschlichene Hexe Dipsas den Endimion in seinen 40jährigen Schlaf versenkt, oder sein Monolog [1]). Zum Ueberfluss spricht die

---

1) Es ist durchaus wörtlich zu nehmen, wenn Klein sagt: „Dieser legt sich auch gleich selbst zurecht zu seinem mythologischen Schlafe.“ Dieser unbegreifliche Unsinn erklärt sich wiederum, wie ich sofort zeigen werde, aus nichts weiter als aus Lylys practischer Advocatentendenz, die jede ästhetische Rücksicht selbst dann nieder werfen müsste, wenn er überhaupt einer solchen fähig wäre. Klein hat diese practische Tendenz, die ihm überhaupt absolut gleichgiltig gewesen ist, in keiner Weise berücksichtigt; daher die höhnischen Ausstellungen, die er erhebt, und die vom ästhetischen Standpunkte aus durchaus richtig sind. Leider gestattet meine Untersuchung mir nicht

die gleiche Rücksichtslosigkeit; ich bin vielmehr gezwungen, auch hier wider Lylys practische Ziele aufzudecken, und muss deshalb die Stelle um so mehr einer kurzen Besprechung unterziehn, als ich auch später noch gezwungen sein werde, auf den Wortlaut einzelner Stellen in Endimions Monolog zurückzukommen.

Derselbe eröffnet die 2. Scene des II. Aktes mit folgendem Monologe: No rest, Endimion? still uncertain how to settle thy steps by day, or thy thoughts by night? (Bist du noch immer zweifelhaft, wie du es beginnst, Tags eine Ruhestätte für deine Schritte — d. h. einen festen Zielpunkt für deine Handlungen — Nachts eine Ruhestätte für deine Gedanken zu gewinnen?) thy truth is measured by thy fortune, and thou art judged unfaithfull because thou art unhappy. I will see if a can beguile myself (mich über meine Lage täuschen) with sleepe, and if no slumber will take hold in my eyes, yet will I imbrace (embrace) the golden thoughts in my head . . . . . . *On yonder banke never grew any thing but lunary*, and hereafter (demgemäss, deshalb) I will never have any bed but that banke O Endimion, Tellus was faire, but what avayleth (bedeutet, gilt) beauty without wisdome? Nay, Endimion, she was wise, but what avayleth wisdome without honour? Shee was honourable, Endimion, belie (verleumde) her not, I (ganz unsere Interject. „ei" = freilich, aber) but how obscure is honour without fortune? (Worte, die für uns, die wir mit den Personalien nicht mehr genau genug bekannt sind, das Verständniss verloren haben.) Was she not fortunate whom so many followed? *Yes, yes, but base is fortune without majestie* (alles, was unterhalb der Königskrone steht: base! base! Eine feine Lebensweisheit!): thy majestie, Cynthia, all the world knoweth and wondereth at, but none in the world that can imitate it, or comprehend it. (Nicht übel!) No more, Endimion, sleepe or die; nay, *die*; for to sleepe it is impossible, and yet I know not how it cometh to passe (wie es zugeht), I feele such a heavinesse both in mine eyes and heart, that I am sodainly (plözlich) benummed, yea in every joint: it may be wearinesse, for when did I rest? it may be deepe melancholy, for when did I not sigh? *Cynthia, I so* (= ei, so ist es schön), I say: Cynthia. Damit entschläft er. Der unbehilfliche Lyly, dem zum Dramatiker nicht mehr wie all und jede Fähigkeit fehlt, verlangt von uns, dass wir aus seinem allegorischen Machwerke heraus abstrahiren, dass Endimion in dieser Scene von seinen Neigungen zwischen der Tellus und Cynthia hin und her geworfen wird. Dieser Conflict erzeugt in Endimion eine — von Lyly erlogene, und daher auch ohne jegliches Pa-

Hexe ihr vorläufiges Hexeneinmaleins [1]) über ihn, das ihn . . . in einem Zauberschlafe begraben soll, woraus der mit

---

thos dargestellte — schmerzhafte Reibung der Gefühle. In seinem Monologe kramt er nun sein Schmerzschazkästlein aus; und die Pointe dabei ist, dass stets die Cynthialiebe bei ihm die unbestrittene Oberhand behält. Endimions allegorischer Dipsasschlummer ist also bereits im vollsten Zuge, als sich Endimion niederlegt; und es bedurfte des ganzen Dipsaszaubers nicht, wenn nicht der Advocat Lyly durch diese schlaue Wendung der Tellus einen noch viel grösseren Antheil an der Schuld von Endimions „mangled and disordered minde" zuschieben zu können glaubte, als er ohnehin auf ihre Rechnung zu sezen durch seine Advocatenrolle gezwungen ist. Seiner Zeit werde ich über diesen Punkt mich deutlicher erklären. Die vorstehenden Andeutungen aber lassen es schon mit Händen greifen, dass und welche practische Tendenz Lyly damit verfolgt, dass er sich den Endimion die „lunary banke" zum Ruhebett erwählen lässt. Der gewandte Mann verfehlt im Laufe seiner Maske nicht, der Queen Beth die grossen Vorzüge einer höchst dauerhaften Freundschaft durch seine Marionetten auseinandersezen zu lassen; und so dürfen wir denn jenen ganz nur mit Mondviolen (lunary) überwachsene Hügel (bank), troz seiner später zu beleuchtenden biographischen Bedeutung, als Symbol der Cynthia-Freundschaft auffassen.

Betreffs der Mondviole (lunaria rediviva) möchte ich noch bemerken, dass sie eine hell violette Blüthe hat, und in den Monaten Mai und Juni blüht. Sie kommt vor auf Bergen mittlerer Höhe, an Felsen und in schattigen Laubwäldern, so dass Lylys „lunary" banke nichts ist, als eine widerwärtige naturwidrige allegorische Fraze. Im Sommernachtstraume spielt lunaria rediviva keine Rolle; indess ist es mir wahrscheinlich, dass Oberons Worte II. 2: As I can take it with another herb (vgl. meine Sommernachtstraumstudie. 2. Auflage S. 81) eine Anspielung auf Lylys „lunary" banke sind, aber freilich eine ziemlich spöttische; denn die andere Pflanze, das Heilkraut für die Krankheit Liebe im Müssiggange, die Dianaknospe, ist nicht die Mondviole oder gar ein ganzes Feld von Mondviolen, sondern: Arbeit, tüchtige Arbeit.

1) Das Hexeneinmaleins ist ein blosses Phantasiegebilde Kleins; im Endimion fehlt es. Lyly hat den Akt der Bezauberung in keiner Weise symbolisch zu verwerthen verstanden. Er lässt die Dipsas ihrer Magd Bagoa das Absingen der Zauberformel übertragen. Fanne with this hemlocke (wedele mit diesem Schierling), sagt Dipsas zu ihr, and sing the inchantment

Goldlocken eingeschlummerte Dreissigschläfer als silberhariger Greis erwachen, und sein kaum von einem leisen Flaum angehauchtes Kinn mit einem Stoppelbart erstehen wird, rauh, widerharig, harsch und schroff, wie der schärfste Besen [1]). Dipsas entfernt sich, um den Trank zu berei-

---

for sleepe. Bagoa verspricht es auch, unterlässt es aber, und hat dennoch die Stirn, der Dipsas, als sie aus ihrer Hexenküche zurück kehrt, auf die Frage: How now, have you finished? zu erwidern: Yea! Einem älteren Herausgeber und Commentator Lylys, dem Dilke ist das — nach Fairholt — so ausser dem Spasse, dass er dazu bemerkt: „Our poet seems to have forgot himself here, as Bagoa has not sung the enchantment for sleepe.“ Die Sache ist indess einfach so, dass Lyly von uns verlangt, das Ungeschehene für genossen hinzunehmen, weil er, wie gesagt, ausser Stande gewesen, den Zaubersang und den Akt der Bezauberung mit der practischen Tendenz seiner Allegorie in eine zweckmässige Verbindung zu bringen, und deshalb fürchtete, der Fasslichkeit seiner Darstellung durch eine förmliche Zauberscene zu schaden. Er benuzt daher die Figur der Bagoa lieber, um durch ihren monologisirenden Mund die Liebreize des Endimion auszuposaunen (vgl. die folgende Note). Das stimmt ganz zu seiner Tendenz. Wer Lylys Art wirklich erfasst hat, wird daher auch dem Dilke nur mit Achselzucken zuhören, wenn er seine triviale Note mit den Worten schliesst: „The subject is a very fine one, and it is to be regretted that Lilly did not execute his intention, or that his performance is lost.“ Lezteres ganz gewiss nicht.

1) Little doest thou know, Endimion, sagt Dipsas, when thou shalt wake; for hadst thou placed thy heart as lowe in love, as thy head lies now in sleepe, thou mightest have commanded Tellus whom now instead of a mistris, thou shalt finde a tombe (hättest du deinem Herzen in seiner Liebe — scil. zu Cynthia — ein ebenso unterwürfiges Stillschweigen auferlegt, wie dein Haupt jezt in tiefem Schlummer daliegt — anstatt, dass du deinem Herzen auch der Sheffield gegenüber die Zügel schiessen liessest — dann hättest du der Erde (Tellus) gebieten können, an welcher du nun erleben musst, dass sie nicht deine — gehorsame — Gattin, sondern dein Grab wird, scil. weil Elisabeth sich von dir abwendet). These eyes must I seale up by art, *not nature.* (In Leicesters Natur lag ja nichts, was ihn zum Sklaven der Sinnlichkeit machen konnte; dazu waren wohl besondere Buhlerkünste — art — in Bewegung zu sezen!

ten [1]), mit der Weisung an ihre Magd Bagoa, den .... Endimion durch Zauberlieder in Schlaf zu singen, und ihn dabei mit einem Fächer von Bilsenblättern vorsichtig in sanfte Betäubung zu lullen. Bagoa versinkt aber selbst in ein so gedankenschweres Bedauern des jungen Blutes, das die besten Jahre seiner schönsten Wirksamkeit verschlafen soll, dass sie darüber Bilsenkraut, Fächeln und Zauberlieder vergisst. . . . . .

Ein dumb-schow taucht den II. Act in ewigen Schlaf. Unter Musikklängen treten drei Frauen ein. Die erste mit

---

So dreht der gute Advocat alle Mal die Rollen um, und schreitet zum Angriff, wo Gerechtigkeit die bescheidenste Vertheidigung durch ein reumüthiges Pater peccavi gebieten würde. Wolf und Schaf können nicht besser mit einander processiren). ... Thou laist (legtest dich) downe with golden lockes, shalt not awake untill they bee turned to silver haires: and that chin, on which scarcely appeareth soft downe (der weiche Flaum), shall be filled with brissels (bristles = Borsten) as hard (spurrig) as broome, ... and ready by age to step into the grave when thou awakest, *that was* (offenbar muss es heissen wast) *youthfull in the court when thou laidst thee downe to sleepe* u. s. w. Das sind die bösen Folgen der tellurischen Liebe; sie raubt dem Menschen seine Energie, macht ihn zum Schläfer. Lyly ist nicht der Mann dazu, einen Gedanken, sobald er ihn für seine Tendenz verwerthen kann, so leicht aus den Scheren zu lassen. Wäre er auch noch so einfach, er muss erst bis zur Unerträglichkeit durch alle Formen der Allegorik hindurch geknetet werden. Kaum hat Dipsas den Rücken gewandt, so fängt daher auch Bagoa schon an, über das schöne junge Blut, den Endimion, zu lamentiren: O faire Endimion! how it grieveth mee that that faire face must be turned to a withered skin (welke, runzliche Haut), and taste the paines of death before it feele the reward of love. I feare Tellus will repent that which the heavens themselves seemed to rewe (row = mit Worten strafen. Die Himmel, denen dieses Specialcommissorium übertragen wird, sind natürlich in Cynthia verkörpert.) u. s. w.

1) Von einem „Tranke“ weis Lyly nichts. Die Bezauberung wird dadurch bewirkt, dass Bagoa mit dem „allegorischen“ Bilsenkraute d. h. Gift-Fächer wedelt, während Dipsas im Innern des Hauses einen besonderen Zauberspuk treibt, von dem der Leser weder etwas sieht noch hört.

einem Messer und Spiegel. Auf Anstiften der zweiten steht die erste im Begriff, mit dem Messer den schlafenden Endimion zu durchbohren. Die dritte ringt jammernd die Hände. Zulezt wirft die erste, nach einem Blicke in den Spiegel, das Messer fort, und entfernt sich . . . mit den zwei andern dumb-schowerinnen. Hierauf kommt noch ein alter Mann . . . mit Büchern [1]) zu je 3 Blättern, die er dem schlafenden Endimion anbietet, dieser aber im Schlafe zurückweist. Nun löst [2]) der alte Mann zwei davon, und bietet das dritte an; mit welchem Erfolg, das verschweigt dumb-schow pflichtschuldigst [3]).

---

1) Nein; blos mit einem einzigen Buche von 3 Blättern, wie ich sofort zeigen werde.

2) Wahrscheinlich ein Druckfehler für „liest". Es muss heissen: „zerreisst," wie ich sofort zeigen werde; bei Fairholt ist aber readeth statt rendeth gesezt, und deshalb hat Kl. vermuthlich geschrieben: liest. Der alte Mann reisst zwei Blätter aus dem Buche, und bietet dasselbe dem Endimion mit dem dritten allein an.

3) Das ist eine gewöhnliche berliner Schnodderigkeit, wie sie Klein, leider, recht oft liebt, keine kritische Bemerkung. Die Pantomime ist noch lange nicht das Dummste im Endimion, obwohl sie durch das zu scharfe Hervorkehren der practischen Tendenz auf den Leser nicht weniger ästhetisch unerquicklich und abstossend wirkt, wie der sonstige Inhalt des ganzen Stückes. Um aber bei Klein stehen zu bleiben: was kann denn die Pantomime jemandem sagen, der sie grundsäzlich als so fade Lappalie behandelt, dass sich jeder lächerlich macht, der darüber nachdenkt? Klein sezt aber noch in derselben Tonart hinzu: „Vielleicht hebt Actus Tertius oder Quartus oder doch Actus Quintus den dumb-schow-Scheffel von dem darunter verborgenen Lichte ab, und lässt dieses über den Scheffel Licht verbreiten". Wozu diese Maske der Zweifelhaftigkeit? In der That bringt der V. Akt die volle Aufklärung, die sich übrigens schon aus der Pantomime an sich mit hinlänglicher Bestimmtheit hat erkennen lassen müssen, und nur uns Lesern nicht recht in die Augen springt, weil die — nicht von Lyly herrührende — Bühnenweisung mangelhaft und theilweise sogar falsch ist. Da aber die Pantomime einen wesentlichen Vergleichungspunkt mit dem Sommernachtstraume bietet, so bin ich nicht in Kleins Lage, son-

Wegen ungebührlicher Sticheleien auf den schlafenden

---

dern muss den Leser um einen Augenblick Geduld bitten, meine desfallsigen Auseinandersezungen anzuhören.

Ich beginne mit Erörterung eines formalen Punktes. Wie ich schon gesagt, und wie der Leser im Fortlaufe meiner Auseinandersezung selbst erkennen wird, kann die die Pantomime dirigirende Bühnenweisung unmöglich von Lyly selbst herrühren, sondern muss aus dem Gedächtnisse der Aufführung gemäss eingeschaltet sein. Und für diese Annahme spricht sehr erheblich auch der von Fairholt in einer Note mitgetheilte Umstand, dass in der 1591er Ausgabe des Endimion jede Andeutung an die Pantomime fehlt, dass sich die betreffende Bühnenweisung erst in der 1632er Ausgabe von Blount findet. Ich habe schon am Ende meiner vorigen Abhandlung angedeutet, welchen Werth ich darauf lege, dass Shakspeare die Quarto der Gallathea von 1592 und diejenige des Endimion von 1591 vor sich gehabt hat, ehe er daran ging, seinen Sommernachtstraum zu dichten. Liegt aber nicht die Vermuthung nahe, dass die ältere Ausgabe das corpus theatricum des Stückes richtig darstellte, dass also der echte lylysche Endimion in der That die Pantomime nicht enthielt; und dass somit Shakespeare gar nichts von der Pantomime wusste? Wir werden allerdings später sehen, dass die Pantomime immerhin geistig von Lyly concipirt war, denn Endimion beschreibt dieselbe im V. Akte ganz genau, und legt dieselbe sogar — natürlich unter Anwendung der unentbehrlichen allegorischen Blumensprache — so vollständig aus, dass ihr eigentlicher Sinn, ihre Tendenz unmöglich zu verkennen ist. Lässt es sich aber nicht annehmen, dass Lyly sich mit dieser blossen Erzählung begnügt und die Häufung der Pantomime und Erzählung vermieden habe, etwa wie Shakespeare im Sommernachtstraume sich begnügt, den Oberon seine Vision erzählen zu lassen? Es wäre ja wohl nicht undenkbar, dass die Schauspieler der späteren Zeit die Pantomime eingeflickt hätten, um noch etwas mehr theatralischen Flitter in das Stück zu bringen. Ja, das wäre wohl möglich, wenn wir es nicht mit Lyly zu thun hätten, und wenn nicht der richtige Ort für die Einfügung der Pantomime grade vom Standpunkte dieses Mannes aus mit unnachahmlicher Sicherheit getroffen wäre.

Die Pantomime hat keineswegs — wie Fairholt in der allegirten Note andeutet — die Bestimmung, den Fortgang der dramatischen Entwicklung (the action of the rest of the drama) vorher anzudeuten, wie dies allerdings bei derartigen Pantomimen — man denke nur an das Zwischenspiel im Hamlet — die Regel ist; unsere Pantomime hat keinen anderen Zweck, als die

Endimion, wird auf Befehl Cynthias . . . Tellus von Lord

---

raisonablen Gründe anzudeuten, aus denen Cynthia und Endimion Frieden machen sollten, und am Schlusse des Stückes auch wirklich Frieden machen. Wie wichtig aber ist es vom Standpunkte eines Lyly aus, dass diese Gedanken das Erste sind, was den Endimion in seinem Dipsasschlafe beschäftigt! Welche Bewahrheitung von Dipsas Worten: therein I differ from the Gods, that J am not able to rule hearts, und: This I can: breed slackness in love, though never root it out! Welch sicherer Beweis aber gleichzeitig — und darin liegt ein Cardinalpunkt für die Vergleichung mit dem Sommernachtstraume — dass diesen Mann seine Träume während seines Dipsasschlafes selbst wider zur Cynthia zurückführen müssen! Ich bin daher fest davon überzeugt, schon in dem echten lylyschen Endimion hat die Pantomime nicht gefehlt, die eine so anmuthig breite, dem Herzen des lylyschen Stiles unsagbar wohlthuende Widerholung ermöglichte. Sie ist auch just an dieser Stelle eingefügt gewesen; und Shakespeare hat sie gekannt, und Shakespeare der — wie Sommernachtstraum und Sturm bezeugen, auf die Pantomime nicht ganz mit derselben Verachtung der berliner Aesthetik herabblickte, wie Klein — hat sie benuzt. Ich werde den vollwichtigen Beweis für diese Behauptung nicht schuldig bleiben.

Diese Präliminarerörterungen führen schon so weit in die Sache ein, dass ich mich bei meinen Erörterungen über den eigentlichen Inhalt und die allegorische Tendenz der Pantomime fast ganz auf die Uebersezung der blountschen Bühnenweisung und der Erzählung Endimions von seinem Traumgesichte beschränken kann. Die Bühnenweisung beginnt: „Musik ertönt“; ein Umstand, den wir uns merken wollen, um ihn gelegentlich zu verwerthen. Dann heisst es weiter: Es treten 3 Damen ein; die eine trägt (in der rechten) einen Dolch und einen Spiegel (in der linken). Angestiftet von der einen (by procurment of one) der beiden anderen, giebt sie pantomimisch zu verstehen (offers), dass sie den Endimion im Schlafe erstechen will. Die dritte ringt die Hände, wehklagt, und giebt fortwährend pantomimisch zu verstehen, dass sie den Endimion retten möchte, es aber nicht wagt. Endlich sieht die erste Dame in den Spiegel und wirft dabei den Dolch zu Boden. Damit schliesst der erste Theil der Pantomime.

Die Dame mit dem Dolche und dem Spiegel stellt in Endimions Traumgesicht die Cynthia dar. In eifersüchtiger Wuth über die zweite Dame, nämlich über Tellus, will sie den Endimion erstechen, was jeder Leser des Endimion, der einigermassen Elisabeths Verfahren gegen abtrünnige Günstlinge kennt,

Corsites auf ein festes, in der Wüste belegenes Schloss ge-

---

ohne Schwierigkeit zu deuten wissen wird. Die dritte Dame ist Floscula, deren Rolle in dieser Pantomime ich weiter unten mit einigen Worten besprechen muss. Später im V. Akte lässt der Dichter selbst den Endimion Aufschluss über den Sinn seines Traumgesichtes geben. Mich däuchte, erzählt er dort, ich sähe eine Dame, welche schön, aber dennoch unheilbringend einher schritt. In der einen Hand trug sie einen Dolch, und gab zu verstehen, dass sie mir damit die Kehle durchbohren wollte; in der andern Hand trug sie einen Spiegel. Als sie aber in diesen sah, und gewahrte, wie übel einer Dame der Zorn stehe, kam ihre Selbstbeherrschung wider, und sie stand von der beabsichtigten Gewaltthat ab. (Der schlaue Advocat, dieser Lyly!) Zwei Hofdamen (damsels) begleiteten sie, von denen die eine durch ihr hartes Gesicht und einen Ausdruck ihres Auges, in welchem diese Bosheit als unverrückbarer Plan eingegraben schien, sie herausforderte, Unheil anzurichten. — Wie Tellus die Cynthia dadurch zu unheilvoller That zu reizen versucht, dass sie aus Bosheit den Endimion durch Dipsas in einen Zauberschlaf versenken lässt, um ihn — da sie ihn nicht selber besizen solle — wenigstens der Cynthia zu entwinden. — Endimion fährt fort: Eine andere Hofdame mit traurigem und geduldigem Gesichte, ganz nur dem Kummer hingegeben (onely in sorrow), stand mit gekreuzten Armen (dem Zeichen der Ohnmacht) und thränenfeuchtem Auge dabei, und schien lediglich mein Geschick zu bejammern, wagte aber nicht, zu verstehen zu geben, dass sie Willens sei, der Gefahr vorzubeugen Ein seltsames Gefühl! wirft Elisabeth-Cynthia ein, und Gyptes-Lyly soll es bei gelegener Zeit erklären. Nach langem Kampfe mit sich selbst, fährt Endimion fort, siegte die Gnade bei ihr über den Zorn, und in diesem Augenblicke zeigte ihr himmlisches Antliz eine so göttliche Majestät, vermischt mit holder Milde, dass ich durch diesen Anblick über alle Massen entzückt wurde. — Diese Worte als ein „device" für Elisabeth aufgefasst, was sie unfraglich sind, so lässt Lylys Advokatenschlauheit nichts zu wünschen übrig. Doch lassen wir das Handgreifliche bei Seite, und werden wir uns lieber darüber klar, was Lyly nur versteckt andeutet Weshalb verwickelt Lyly eine dritte Dame in diese Pantomime, oder — um gleich auf die Sache loszugehn, da es ja nach der Rolle, welche Floscula im Endimion spielt, nicht einen Augenblick zweifelhaft sein kann, dass sie die Dritte bescheiden schüchterne und jammersreiche in Endimions Traumgesichte ist — wie kommt die Floscula in eben dieses Traumgesicht, da doch sonst im Stücke Endimion und

bracht, wo sie bis auf weiteres lautlos weben und sticken

Floscula mit höchster Sorgfalt ausser jede persönliche Beziehung gerückt sind, und nur der Floscula dieselbe stille Zärtlichkeit für den Endimion angedichtet ist, von der merkwürdiger Weise auch Endimion träumt? Dass auch hier wider die practische Tendenz des Advocaten mitspricht, entscheidend mitspricht, ist bei dieser greifbaren Unnatur der Darstellung vollkommen selbstverständlich. Wir werden also annehmen müssen, dass es Lyly darauf abgesehen hat, den Endimion eine Aussage über Flosculas Verhältniss zu ihm machen zu lassen; und diese Erwägung wird uns den Theil von Endimions Erzählung, welcher eben die Floscula betrifft, ganz besonders interessant machen. Was sagt denn aber Endimion von ihr? In den schroffsten Gegensaz sezt er sie zur Tellus. Während die leztere mit raffinirter Bosheit darauf ausgeht, den Endimion durch ihre Künste zu vernichten, ja sogar die Cynthia selbst zu ihrem unbedachten Instrumente bei seiner Vernichtung zu machen, steht Floscula mit gekreuzten Armen, innerlich bis zu thränenfeuchtem Schmerze traurig, beiseite, und bejammert Endimions „Schicksal“, und ist bereit denselben zu „erlösen“, sobald sie es nur der Cynthia gegenüber wagen darf. Endimions Unglück ist ja aber nur das eine, dass er in die Hände der feindlichen Tellus gerathen ist; denn hieraus allein entspringt Cynthias Zorn. Endimion stellt also die Floscula als seine Befreierin aus der Dipsasgefangenschaft der Tellus hin, als diejenige Befreierin, welche ihn der Cynthia wider zuzuführen bereit ist. Auch dies wollen wir uns merken für das historische Verständniss des Stücks. Ueber den zweiten Theil der Pantomime verfügt die Bühnenweisung: Ein Greis tritt auf mit dreiblättrigem Buche (bookes; es muss heissen mit einem Buch von 3 Blättern); er bietet es zwei Mal (scil. dem Endimion) an; Endimion weist es zurück Darauf zerstört er zwei (nach der Bühnenweisung sollte man glauben Bücher, in Wahrheit aber) Blätter, und reicht dann das dritte (scil. Blatt) allein dar. Dann bleibt er eine Weile still stehen, und deutet so dem Endimion an, es zu nehmen. Diese Pantomime bleibt ohne Endimions Erzählung völlig unverständlich; die leztere aber schafft vollste Klarheit. Endimion erzählt weiter: Nach ihr — scil. nach der pantomimischen Cynthia — erschien ein alter Mann mit schneeweissem Barte, welcher in der Hand ein Buch mit 3 Blättern (a booke w. three leaves) trug, und — so viel ich mich erinnere — also sprach: Endimion, nimm dies Buch mit drei Blättern, in welchem Rathschläge, Klugheitsregeln (policies) und Porträts (pictures) enthalten sind. Und damit bot er mir das Buch an, das ich indess zurückwies. Das erregte in ihm

Mitleid begleitet von Geringschäzung; er zerriss das erste Blatt in tausend Fezen; dann bot ers mir zum zweiten Male an, was ich ebenfalls ablehnte. Darauf senkte er die Brauen, und heftete den Blick so fest auf den Boden, als ob er eingewurzelt wäre in der Erde, und sich nicht wider fortbewegen könne. (Der Alte will durch Zeichensprache zu verstehen geben, dass der Inhalt des Buches sich auf die Tellus bezieht). Dann ihn plözlich gen Himmel (dem Wohnsize der Cynthia) kehrend, riss er mit Heftigkeit auch das zweite Blatt heraus, und bot mir das Buch mit dem einzigen losen Blatte an. Ich weis nicht, ob die Besorgniss unhöflich zu erscheinen, oder die Begierde, etwas ausserordentliches zu erfahren, mich bewog — genug ich nahm das Buch, und der Alte verschwand. Cynthia fragt nun, was in dem Buche gestanden, und Endimion fährt fort: Mit kaltem Schauer an allen Gliedern sah ich, wie viele Wölfe, deren Zähne zum Beissen geschärft (ground) waren, dein lebensgetreues Bild anklafften, Cynthia, und wie sie unter einander kämpfend, sich zu Tode bluteten. Ich sah, wie die Undankbarkeit mit hundert Augen nach ihrem Vortheil gierte, und wie sie die Eingeweide, in denen sie ausgetragen war, mit tausend Zähnen benagte. Verrath, ganz in Weiss gekleidet, war dort zu sehn mit leuchtendem Gesicht: aber seine beiden Hände badeten sich in Blut. Missgunst, mit ihrem verhungerten Gesichte, deren Körper so mager war, dass man alle ihre Rippen zählen konnte, und deren Gewand so abgetragen, dass es leicht gewesen wäre, jeden einzelnen Faden davon zu numeriren, war abgebildet, wie sie nach den Sternen schoss, deren Pfeile aber ebenfalls herab fielen, und zwar auf ihr eigenes Antliz. (Die Wölfe mit den frisch geschärften Zähnen sind die auswärtigen Feinde der Elisabeth; eine Thatsache, die im Laufe der späteren Erörterungen sich noch deutlich herausstellen wird. Der in Weiss gekleidete Verrath mit leuchtendem Antliz, sind die Puritaner. Der nach den Sternen schiessende Undank u. s. w. sind Elisabeths treulose Hofschranzen; die Sterne selbst, zu denen auch Leicester gehört, Elisabeths Rathgeber. Der Hofpoet sagt aber, die Sterne hätten wider geschossen; ist er doch der Vertheidiger des Hauptsterns Leicester! im Gegensaz zu den nun folgenden Drohnen Elisabeths bester Ritter! Ich konnte dort Drohnen oder Käfer — ich weis nicht, wie ich sie nennen soll — sehen, welche sich unter den Schwingen eines fürstlichen Adlers verkrochen u. s. w. Die Farben sind stark, sehr stark aufgetragen; aber Lyly, der grobhändige, durch und durch prosaisch reflectirende Lyly, giebt auch noch zu verstehn, dass der Adler ein Weibchen ist; eine für die Zuschauerschaft gradezu beleidigende Deutlichkeit. Doch lassen wir alle Aesthetik bei Seite,

und fragen uns einfach: was will der Mann? wo gehts bei ihm hinaus? Eigentlich müssten doch die Traumgesichte Endimions einen unwillkürlichen Gemüthsprocess eben Endimions darstellen, eine ahnungsvolle Versinnlichung von Zuständen und Gefühlen, welche den Endimion zu dem felsenfesten Entschlusse brächten, sein Verhältniss mit der Tellus völlig zu zerreissen, das ja nach Lylys Darstellung überhaupt nur ein Scheinverhältniss ist, nach der Geschichte freilich nur insofern ein Scheinverhältniss, als keine wirkliche Ehe zwischen Leicester und der Sheffield bestand, um sich ganz nur Cynthien zu weihen. Aber Endimions Traumgesicht hat offenbar eine ganz wesentlich andere Bedeutung, als die Versinnlichung eines unwillkürlichen seelischen Vorgangs; in Wahrheit stellt es sich, als eine — von Lylys und Leicesters Standpunkt aus — durchaus schlaue, überall auf handgreifliche Motive von Cynthias weiblicher Eitelkeit und von bestimmten, allegorisch angedeuteten, politischen Conjuncturen gestützte Reflexion heraus, welche nicht Endimion anstellen, geschweige denn träumen müsste, sondern die aus Cynthias eigenem Kopfe hervorgehen sollte; welcher aber der Dichter — des stärkeren Eindrucks wegen — die — allerdings durch die allegorischen Zuthaten durchaus verhunzte — Gestalt eines Traumgesichts des Endimion gegeben hat. Das Gesicht von den drei Frauen zunächst ist eine Vision, welche nicht Endimion, sondern Cynthia gehabt haben müsste; denn alles, was Endimion gesehn hat, läuft auf Motive hinaus, aus denen Cynthia, wenn sie denselben Weg sophistischer Reflexion geht, wie Lyly, dem Endimion ihre Gnade wider zuwenden müsste, wie sie denn schliesslich auch durch die in der Erzählung von diesem Traumgesichte enthaltenen reflectirten Motive wirklich dazu bestimmt wird, dem Endimion ihre Huld wider zuzuwenden. Nun sollte man meinen, müsste wenigstens das zweite Traumgesicht mit dem greisen Weisen jener obersten dramatischen Anforderung entsprechen; hier aber hat Lyly seinen Hauptfehler nur noch verstärkt. Das politische Gesicht von den Wölfen, von der Missgunst, der Undankbarkeit und dem Verrath sind lauter politische, reflectirte Motive, zunächst indem sie der Elisabeth unter den Fuss geben, dass schon die blosse Klugheit den Endimion veranlassen müsse, je eher, je lieber sich ihr wider zu nähern, damit er nicht ein Opfer der „Undankbarkeit" u. s. w. werde; dann, und vor allem aber darin, dass in schlauster Weise Cynthia-Elisabeths eigenstes Interesse als Motiv benuzt ist. Allerdings klingt der Gedanke durch das zweite Traumgesicht sehr stark durch, dass der Abfall Endimions zur Tellus von dem Undank, der Missgunst und Verrätherei ausgebeutet werde, um die Cynthia gegen den Endimion einzunehmen; und es blickt hier eine wahrhaft juristische Disposition durch, die jedem Vertheidiger Ehre machen würde.

soll . . . Einen andern Lord schickt Cynthia [1]) nach Thes-

Denn nachdem im ersten Traumgesichte Endimions Abfall als so kindlich unschuldig dargestellt ist, dass seine Verzeihung sich zu einem Akte selbstverschönernder Gnade erhebe, wird in diesem zweiten Traumgesichte — von diesem Gesichtspunkte aus — dargestellt, woher es komme, dass dar Abfall dennoch ein so russiges Antliz trage. Die Hauptpointe aber, welche Lyly so stechend spiz wie nur irgend möglich hervor kehrt, ist die politisch fachmännische Erwägung, dass Cynthia eines unbedingt ergebenen männlichen Dieners nicht entrathen könne, angesichts der grossen Gefahren, welche ihr und dem von ihr vertretenen kirchlichen Systeme, (Cynthias „immortal affections") von den auswärtigen Feinden (Spanien und Frankreich) und von dem Puritanismus drohen.

Aesthetische Kritik wäre hier billig zu haben; ich lasse sie indess durchaus aus dem Spiele, weil die Zusammenstellung dieser Visionen mit gewissen Partien des Sommernachtstraums die schärfste ästhetische Kritik ist, die überhaupt möglich ist, und weil es für meinen nächsten Zweck nur darauf ankommt, die historischen Grundlagen des Endimion festzustellen.

1) Diese Inhaltsangabe speist uns zu sehr mit seichtem Hohne ab, als dass daraus zu erkennen wäre, worum es sich eigentlich handelt; ich muss sie deshalb nothwendig verbessern und ergänzen. Es handelt sich um die 1. Scene des III. Aktes. In derselben schreitet Cynthia ebenso aus eigenem Antriebe — der Jurist würde sagen: von Amtswegen — gegen die Verstrickung des Endimion in den langen Dipsas- oder Tellusschlaf ein, wie Oberon in der 2. Scene des II. Aktes vom Sommernachtstraume gegen den ungetreuen Demetrius einzuschreiten beschliesst. Die Scene wird eröffnet durch folgende Worte der Cynthia, welche dieselbe an einen ihrer Hofherren, nämlich an den Eumenides, Endimions Freund, richtet: Is the report true, that Endimion is stricken into such a dead sleepe, that nothing can either wake him or move him? Eumenides bejaht dies, und Tellus verräth darauf ihren Antheil an Endimions Bezauberung, indem sie höhnisch hinwirft: schlafen und nicht sündigen ist ebenso gut, wie wachen nnd nichts gutes thun. Es entspinnt sich nun ein inhaltleeres Gespräch zwischen Cynthia, ihren Hofdamen und Eumenides, bei welchem lezterer sich als Endimions intimsten Freund zu erkennen giebt, und das mit der Ausspielung des folgenden Trumpfes endigt, welchen Lyly selbstverständlich der Cynthia in die Hand schiebt: Endimion hat sich in meinem Dienste bewährt, und ich bin der Meinung (conceive), dass er in reiferen Jahren die Hoffnungen, welche ich auf ihn seze, durch

salien zu den Zauberern; einen dritten nach Griechenland zu den sieben Weisen; einen vierten nach Aegypten zu

---

wichtigere Thaten gerechtfertigt haben würde, als seine Jugend versprach. Tellus dies verklausulirte Lob verspottend und Cynthien zugleich zum Misstrauen reizend, bemerkt daswischen: Aber, gnädige Frau (madame), der Zacken (tree), welcher ein Häkchen (camocke; heute = cammoc) werden will, krümmt sich bei Zeiten; und jung sticht, was ein Dorn wird. Deshalb ist es ein Vorzeichen (signe), dass derjenige, welcher damit begonnen, sein Leben dem Unbedachte zu weihen (without care to settle his life), es ohne Besserung beenden wird. Nun bricht Cynthia los: Vorlautes Mädchen, ich will an deiner Zunge ein Beispiel meiner nicht zu beschwichtigenden Ungnade (displeasure) statuiren. Corsites, bringe sie zur Burg in die Einsamkeit (d. h. in einsame Haft im Tower), um dort am Webstuhle (vielleicht die regelmässige Beschäftigung der weiblichen Gefangenen im Tower) fest gehalten zu werden. Leider kann ich nicht sagen, ob Elisabeth die Sheffield wegen ihres Verhältnisses mit Leicester in den Tower geschickt, oder dieselbe einfach vom Hofe entfernt hat; eine Strafe, die in der Phantasie eines Lyly naturgemäss die Gestalt einer Verbannung in eine einsame Burgfeste annehmen musste; zweierlei aber weis ich gewiss: erstens, dass Lyly an wirkliche Ereignisse anknüpft, weil er sonst nicht so abrupt hätte auf die Verbannung „to the castle in the desert" hätte verfallen können; und zweitens, dass Lyly seiner Darstellung zum Troze von uns verlangt, der practischen Tendenz seiner Allegorie insoweit Rechnung zu tragen, dass wir einen Causalnexus zwischen Endimions Dipsasschlaf und der Verbannung der Tellus annehmen. Es ist folglich eine Missleitung des Lesers, wenn Klein berichtet, Tellus werde „wegen ungebührlicher Sticheleien auf den schlafenden Endimion" ins Gefängniss geschickt. Jene Sticheleien deuten ja doch auch den Punkt, der hier der entscheidende ist, wenn auch nur sehr zurückhaltend an, die Thatsache nämlich, dass Cynthia ihre göttergleiche Erhabenheit Lügen straft, indem sie sich in die weibliche Schwäche der Eifersucht hinein sticheln lässt.

Auch über den weiteren Gang der Handlung in dieser Scene berichtet Klein nicht mit hinlänglicher Genauigkeit, wenigstens so weit es mein Zweck erfordert. Für diesen lezteren muss nämlich hervorgehoben werden, dass es vorzugsweise Eumenides, der Freund ist, welchem Cynthia es anvertraut, die Mittel zur Rettung des Endimion ausfindig zu machen. Es stellt sich darin eine bestimmte Parallele heraus zwischen Cynthia und Eumenides einerseits, und Oberon und Robin Good-fellow ande-

den Chartumim oder Zeichendeutern und Wahrsagern . . . Jeder von den vier Botschaftern ist von Cynthia beauftragt, sich mit den Magiern und Weisen der verschiedenen Länder über das Mittel gegen Endimions Schlaf zu berathen.

Auf der Festung am Webstuhl spinnt Tellus mit ihrem Schlosswart, Lord Corsites, ein Gespräch an, in das ihr ebenso spizfindiges wie spizes Zünglein die subtilsten Euphuismen hineinwirkt. Für den Elenden, lispelt ihr Nadelzünglein, giebt es keine süssere Musik, als Verzweiflung, und folgert, alles auf die Antithesennadelspize stellend, schlussbündigst: Je mehr ich also Bitterniss fühle, desto mehr Süssniss empfinde ich [1]). Schlossvogt Corsites, Hofmann und Soldat

---

rerseits. — Unrichtig ist es auch, dass Klein sagt, Cynthia schicke den einen ihrer Lords zu den ägyptischen „Chartumim"; davon weis das Original nichts, und hätte also diese Nörgelei unterbleiben sollen. Lyly lässt seine Cynthia sagen: Eumenides, wenn die W a h r s a g e r Aegyptens (zu denen vor allen Gyptes-Lyly gehört), oder die Zauberer Thessaliens, oder Griechenlands Philosophen, oder endlich alle Weisen der Welt, ein Heilmittel ausfindig zu machen im Stande sind, ich will es anwenden. Deshalb macht euch in aller Eile auf den Weg, du Eumenides, nach Thessalien, du Zontes nach Griechenland, — du hast ja in Athen Bekannte (irgend eine uns unverständliche Anspielung, wenn nicht eine blosse selbstgefällige Eitelkeit des Dichters, dessen Euphues bekanntlich ein Athener ist, und der dadurch alle Hofherren der Elisabeth zu „Athenern" gemacht hatte); und du, Pantalion, nach Aegypten, indem ihr dort ansagt, dass Cynthia euch sende, oder — so es euch recht ist — hinbefohlen habe. Lyly legt der Cynthia nachher noch folgende bezeichnende Worte in den Mund: Niemals soll man sagen, Cynthia, deren Mitleid und Güte den ganzen Himmel mit Freuden und die Welt mit Bewunderung erfüllt, könne dulden, dass Endimion o d e r s o n s t j e m a n d unterginge, so lange noch Zeit ist, ihn zu schützen.

1) Ich möchte auch hier entschieden das richtige Verständniss auf Seiten Kleins bezweifeln. Seine Ausstellung hat ja zweifellos ihre Berechtigung; Lylys Diktion ist hier, wie überall, so widernatürlich, wie nur möglich. Aus Kleins Bericht sollte man aber schliessen, dass diese widerwärtigen Possen von Lyly nur angebracht wären, um seine Hörer und Leser mit diesen Redeschnörkeln zu ergözen; das ist indess nicht der Fall. *Lyly verfolgt in* dieser Scene, der 2. des III. Aktes, und just mit

von echtem Schrot und Korn, fängt an, Süssholz zu raspeln. Tellus verweist ihn auf ihren Webstuhl, als ihr einziges Süssholz. Ihrem Webstuhle müsse sie ausschliesslich ihre Liebe widmen, dieser sei fortan ihr Freier, ihr Geliebter.

Unter den Spannungen der Gegensäzlichkeit . . . muss sich nun Sir Tophas mit eins in die Hexe Dipsas verlieben, als erkünstelte Contrastparodie zu Endimions Cynthia-Seligkeit auf die Reize ihrer Triefaugen und spindeldürren Nase schwören, und muss, wie Endimion, in Schlaf fallen[1]). Nicht

---

diesen Euphuismen einen wirklich dramatischen Zweck, den seine kraftlose Hand jedoch unvermögend ist, durchzuführen. Um nämlich die Schuld des Endimion in seiner Verirrung zur Tellus so gering wie möglich erscheinen zu lassen, muss die Tellus selbst als mit grossen Liebreizen begabt dargestellt werden. Diese Reize müssen sich — einem wirklichen Naturgeseze zu Folge — im Unglücke am lebhaftesten offenbaren; und eine solche Offenbarung soll nach Lylys Intention in dem euphuistischen Kauderwälsch liegen, was er die Tellus schwazen lässt, und das seiner Darstellung nach die völlig unmotivirte Folge hat, dass Corsites sich ohne weiteres Besinnen Hals über Kopf in die unglückliche verliebt. Tellus sagt: Corsites, für den unglücklichen giebt es keine süssere Musik, als Verzweiflung. — Dieselbe muss also doch wohl das Herz weich und liebeempfänglich stimmen. Je mehr Bitterkeit ich empfinde, desto mehr wird daher mein Herz zur Freundlichkeit — Liebe gestimmt (the more sweetnesse I feele). Tellus fügt aber mit echt lylyschem Raffinement hinzu: denn die Freiheit wäre mir so eitel, und so unwillkommen, dem höher gestellten, — d. h. der Cynthia — zu dienen (the following of higher fortune), dass ich es vorziehe in dieser Burg mich abzuhärmen, als — wie sonst — Prinzessin am Hofe zu spielen. (Lylys Floscula würde anders reden). Die Erwiderung des Corsites kann auf sich beruhen bleiben. Für meinen nächsten Zweck genügt der Wink, dass dieses motivlose Vergehen in Liebe genau übereinstimmt mit der Art, wie Shakespeare im Sommernachtstraum den Demetrius-Endimion von der Helena zur Hermia überspringen lässt, und wie später wider Lysander die Hermia laufen lässt, um sich an die Helena zu halten.

1) Die durch und durch reflectirt mechanische Manier Lylys tritt an keiner Stelle so hell zu Tage, wie an dieser; und zwar in der einen von Klein nicht einmal zum Stichblatte seines Hohnes ausersehenen Thatsache, dass Tophas und Dipsas — abgesehen von der nicht in Betracht zu ziehenden Schlussscene —

etwa, dass die Parodie als ironisches Schlaglicht auf Endimions Liebesekstase fiele — solchen Flug nimmt eben ein auf den Master of the Revels hin dichtender Hofpoet nicht — nein; die Contrastparodie soll vielmehr als verschönernde Folie für Endimions Cynthia-Vergötterung dienen, ähnlich wie in der spanischen Komödie der Diener Parallelscenen zu der Liebes- oder Ehrenhandelscene seines caballero, zu dessen poetisch ritterlichen Standesgesinnungen den plebejisch prosaischen Contrastpunct hervorstellte, und auf das niedrige Dienerwesen, nicht auf das adelige ... Ritterthum ein parodistisch lächerliches Licht warf. Nur dass freilich die spanischen Meister diese in der Nationalität wurzelnde Parodirungsmanier mit vollendeter dramatischer Kunstbravour und Virtuosität als wirkliche Poeten, und mit schlagender Komödienwirkung ins Spiel sezen, wogegen Lylys im Dienst einer ephemeren Hofstimmung künstelnde Contrastirungsweise in jedem Zuge den Formalisten verräth[1]). Wenn hierbei auch mancher gute Wiz mit unterläuft, was Wunder, da auch diese in die Würfe mit gefälschten Würfeln dreingehen? Der Wiz z. B., den Sir Tophas Bursche Epiton über seines Herrn Passion für die scheussliche Hexe reisst: Nun muss alle Welt an seine Tapferkeit glauben, da er sich an eine solche wagt, mit der es kein anderer aufnähme; oder gleich darauf der Wiz von Endimions Pagen Dares, sein Herr sei' nur deshalb in tiefen Schlaf gesunken, um ihm sein Tischgeld (Lohn) nicht auszahlen zu brauchen. Auch das Schlummerlied ist nicht übel, das die drei Burschen dem schnarchenden Ritter singen:

---

im ganzen Stücke in gar keine persönliche Berührung kommen! Gleiches gilt übrigens auch von der Hauptfigur, dem Endimion in seinem Verhältnisse zu Cynthia.

1) Vollkommen richtig. Die Gegensäzlichkeit der Antimaske gegen die eigentliche Maske ist bei Lyly blosse Schablonenarbeit. Wahrscheinlich hat ihn aber das spanische Drama auf diese mit pedantischer Genauigkeit durchgeführte Compositionsweise gebracht. Die Figur des Tophas wenigstens ist sicher der spanischen — nicht wie Klein andeutet, der italienischen — Komödie entlehnt; doch kommt darauf nichts weiter an.

Here snores Tophas,
The amorous asse,
Who loveth Dipsas
With face so sweet
Nose and chinne meat.

Actus tertii scaena quarta . . . führt Endimions längst vergessenen Freund Eumenides auf seiner Endeckungsreise nach einem Weckmittel für des . . . Endimion nun . . . 20jährigen Schlaf, mit einem Greise, . . . Namens Geron, der Hexe Dipsas zauberkundigem Gatten, zusammen, der ihm eine Quelle nachweist, welche die Eigenschaft besizt, dass derjenige, der ihr bis auf den Grund sieht, eo ipso das Heilmittel gegen jede Art von Uebeln entdeckt hat[1]).

---

1) Dies ist die herrliche Scene, in welcher Lyly selbst seine Maske „the sadest tale" nennt. Geron versichert nämlich dem Eumenides, dass er, der alte, des wunderbaren Humors sei: welcommest is that guest to me, that can rehearse the sadest tale (der es aushält die traurigste — vielleicht auch langweiligste — Erzählung mit anzuhören), or the bloudiest (bloodiest) tragedie. Da der alte später weder das sadest tale, noch die bloudiest tragedie vorträgt, Lyly es vielmehr dabei bewenden lässt, ihn als glücklichen Ehegesponst der Dipsas vorzustellen, der es ebensowenig wie — seiner Versicherung nach — alle bisherigen Quellenwaller, dahin gebracht hat, den Grund der Quelle zu sehen, so muss man wohl annehmen, dass seine Erzählung in dem Inhalte von Lylys Maske aufgeht. Diese leztere also erhält durch Geron indirect den Namen: The Sadest Tale.

Auf die Quelle kommen Geron und Eumenides auf folgende Weise zu sprechen. Lezterer erzählt dem ersteren, dass er auf der Reise nach Thessalien sei, um dort Hilfe für seinen theuersten Freund Endimion zu suchen. Dazu brauchst du nicht weit zu reisen, entgegnet Geron, denn derjenige, welcher den Grund dieser Quelle deutlich erkennt, wird Hilfe finden für alles, was es auch sei. Das deucht mich unmöglich, meint Eumenides; welche Heilkraft sollte denn im Wasser stecken? Ja, erwidert Geron, jeder der die Thränen treuer Liebe zu vergiessen vermag, soll erlangen, was er begehrt. Hier am Rande des Brunnens steht das eingegraben; du kannst es lesen.

Dass Lyly hier wider in allegorischen Räthseln spricht, ist klar, viel weniger klar, was er eigentlich sagen will. Ich kann in dem Springquell nichts weiter erkennen, als die Quelle der Uneigennützigkeit, der reinen Freundschaftsliebe, welche den Men-

Den Grund der Quelle zu erblicken, gelinge aber jedem, der aufrichtige Liebesthränen in die Quellen weine . . . Eumenides weint Probe, und ruft: Herr Gott und Vater, ich sehe deutlich den Grund[1]). Da bemerkt er die Inschrift am Brunnenrande: Eine einzige Frage ist gestattet, und nur über einen einzigen Gegenstand. Nun entspinnt sich in Eumenides Brust ein Kampf auf Leben und Tod zwischen seiner Liebe zu . . . Semele, und seiner Freundschaft für Endimion . . . Greis Geron spricht dem Eumenides zu in einer von Antithesen, Euphuismen, vergleichend anatomischen Wizen und mythologisch pathologischen Vergleichungen zwischen Liebe und Freundschaft überfliessenden, . . . bodenlosen Quellenrede, sich für die Freundschaft zu entscheiden. Eumenides befolgt den Rath[2]).

---

schen, der ihr auf den Grund sieht, das heisst der dieses Gefühl vollkommen mit seinem Gemüthe durchdringt, stets zum Mitgefühle, und also auch zur selbstlosen Hilfeleistung befähigt. Das Zeichen dieser Theilnahme ist das Vergiessen der Thränen treuer Liebe; eben deshalb wird auch demjenigen, welcher solche Thränen vergiesst, sofort der Grund der Quelle sichtbar, oder — wie Gerons Worte eigentlich sagen sollen — hat derjenige, welcher solche Thränen vergiesst, stets für Andere eine hilfbereite Hand.

Diese Allegorie, so wässerig sie immer ist, ist ein Avis an Elisabeth, und auch ganz in dem Stile gehalten, mit der man dieser Königin die „devices“ plausibel zu machen pflegte, die man ihr zu geben wünschte. Eben deshalb tritt Lyly in der Folge diese Allegorie auch erst in einem Dialoge zwischen Geron und Eumenides bis zur Handreiflichkeit breit.

1) Eumenides Worte bei Lyly sind: Vater, (er meint den Geron), ich sehe den Grund vollständig, und erkenne, dass darin die Worte eingeschrieben sind: Thu eine Frage für was du auch willst (for all); aber im Ganzen (at all) auch nur eine Frage.

2) Kleins Spott über die Länge der Scene und der Quellenrede ist ästhetisch gewiss gerechtfertigt; geht man aber auf Lylys Intention ein, so ist er nur theilweise gerechtfertigt, obgleich Lylyn auch dann noch der Tadel trifft, den Zuschauer oder Hörer mit einem endlosen Schwall euphuistischer Phrasen zwecklos hingezogen zu haben. Die Länge der Scene ist namentlich dadurch veranlasst, dass Eumenides hier plözlich den unüberwindlich in Liebesbanden Befangenen spielen muss, — Lylys Kunst ging ja nun einmal nicht über das Gehege der Phrase

Siehe, da erscheint an einem Pfeiler eine zweite Inschrift: „„Wenn diejenige, deren Gestalt von allen denkbaren Ge-

---

hinaus — um grade an dieser Stelle einen Auftritt des Selbstconflicts über Liebe und Freundschaft in des Eumenides Brust einschieben zu können, an welchen Meister Lyly so recht con amore einige Bemerkungen über den Werth der Freundschaft im Vergleiche zum Werthe der Liebe anschliessen konnte, von denen er sich bei Elisabeth einen guten Erfolg versprechen mochte, indem er — um dies schon hier hervorzuheben — ihr zu verstehen gab, dass Leicesters Ehe mit Lady Essex kein Hinderungsgrund für wechselseitige Freundschaft zwischen Leicester und der Königin sei. Mit gewohntem Geschick hat Lyly den Panegyricus der Freundschaft allerdings grade dem Manne in den Mund gelegt, dessen Reinlichkeit in Liebessachen er erst kurz vorher, in Folge seiner unersättlichen Contrasthascherei, dadurch verdächtigt hat, dass er ihn selbst bekennen lässt, er sei unfähig, den Boden der Quelle zu erschauen; das soll uns indess nicht hindern, seine Worte für bare Münze zu nehmen, und die — in Lylys Sinne — sehr wichtige Rede, die er ihm in den Mund legt, einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Eumenides, ruft er dem schwankenden Zweifler zu, erlöse den Endimion! Denn — mit alleiniger Ausnahme der Freundschaft — ist alles dem Schicksalswechsel (fortune) unterworfen. Liebe ist einzig und allein ein Wurm, der uns im Auge sizt (an eye-worme; eigenes lylysches Fabrikat) und den Kopf mit Hoffnungen und Wünschen prickelt; Freundschaft dagegen ist das Bild der Ewigkeit; nichts daran ist beweglich, nichts boshaft. So gross der Unterschied zwischen Schönheit und Tugend, Körper und Schatten, einem Bilde (colours) und dem Leben, eine so bedeutende Kluft (oddes = unausgefüllte Räume) besteht zwischen Liebe und Freundschaft. Liebe ist ein Camaeleon, das nichts weiter thut, als Luft einziehn und seine Lungen zu nähren. (Ein ungeheurer euphuistischer Unsinn grade von Lylys Standpunkte, der sonst beständig die Leber zum Size der „Liebe" macht. Dieser ganze Bau von euphuistischen Phantasmen hat keinen anderen Zweck, als den ganz winzigen Gedanken auszusprechen, der grade zu Lylys augenblicklicher Advocatenrolle passt: Liebe ist nur Wind, und eben so veränderlich wie Wind und Wetter). Glaube mir, Eumenides, das Verlangen der Liebe (desire) stirbt in demselben Augenblicke, wo Schönheit zu siechen beginnt; und schon in ihrer Blüthe ist Schönheit im Scheiden begriffen. Liebe ebbt, wenn Widerwärtigkeit fluthet; Freundschaft aber hält in Stürmen Stand. Die Zeit zieht Furchen in ein schönes Antliz; einem beständigen Freunde

stalten die vollkommenste und alles Mass übertreffende ist, die allzeit einzig eine, und doch niemals dieselbe, die eine

---

dagegen erneut sie die Farbe, die weder Hize noch Kälte, nicht Elend, noch Lebensstellung (place) und Schicksal ändern oder verringern können. O Freundschaft! seltenstes von allen Dingen, und deshalb am seltensten, weil am vorzüglichsten; dein Trost im Elend ist stets Labsal (sweet), und dein Rath im Glücke ist immer vortheilhaft. (Also auch wohl der Rath, den der Advocat Lyly ebenso weise, wie bescheiden andeutend ertheilt?) Eitle Liebe, die nur im Namen sich der Freundschaft nährend, sich das Ansehen geben will (would seeme), als ob sie ihrer Wesenheit nach dasselbe oder gar besser wäre, (to be the same, or better in nature).

Ein gewandter Advocat, dieser Lyly; mit demselben Feuer, wie er hier die „eitle" Liebe herunter reisst, hat er sie in der Gallathea vertheidigt. Das mache einmal einer nach, der nicht auf den Advocaten studirt hat. Doch hören wir auch noch den Eumenides. Er erwidert: Vater, ich räume die Triftigkeit eurer Gründe ein, und will demgemäss meine eigenen fallen lassen. Tugend soll die Neigungen beherrschen, Weisheit die sinnliche Lust, Freundschaft die Schönheit. Eine Geliebte findet man überall (mistresses are in every place), sie sind gemein wie die Hasen auf dem Atho, die Bienen in Hybla, die Vögel (foules = fowls) in der Luft; von Freunden dagegen findet man entweder nur einen, wie den Phoenix in Arabien, oder höchstens zwei, wie die Philadelphi in Arays. (Ich weis nicht, was der gelehrte Mann meint; die englischen Commentatoren scheinen es auch nicht zu wissen, denn Fairholt schweigt. — Der arabische Phönix, unter welcher Gestalt unfraglich hier wider die Elisabeth eingeschmuggelt wird, hat Lylys allegorischen Gaumen schon im Euphues gereizt. In einer höchst markanten Stelle des Sturmes spielt Shakespeare ironisch darauf an; doch lasse ich das hier auf sich beruhen). Ich wähle den Endimion. Heilige Quelle, in deren Innerem (der euphuistische Lyly sagt recht geschmackvoll: bowels, Eingeweide!) göttliche Geheimnisse sich verbergen, ich habe dein Wasser durch die Thränen unbefleckter Gedanken (with the teares of unspotted thoughts! man denke sich eine so krankhafte Verrückung aller Natur) zum Steigen gebracht (I have increased your waters! „your" in der Anrede an eine einzige Quelle! Auch die Hyperbel: I have *increased* ist eine ekelhaft geschmacklose Naturwidrigkeit. Man hat an Prosperos: when I have *decked* the sea with drops full salt, Temp. I, 2 Anstoss genommen, obwohl Shakespeare doch

unbeständige und dennoch nie wankende, hingeht, und den Endimion im Schlafe küsst, alsdann wird er auferstehn, sonst nimmer. Dass dieser Ausbund von allen denkbaren, sich gegenseitig ausschliessenden Vollkommenheiten Cynthia ist, liegt auf der Hand . . .

Von der Höhe dieses gelungenen Versuches, auf den Flügeln des Euphuismus bis in die Nebelregionen der „„Astronomy of wit““ uns empor zu schwingen, können wir mit geschärftem . . . Auge den mythologischen Kuss erspähen, womit Cynthia den im IV. und V. Acte bereits zum schlohweissen Wackelgreise geschlafenen Endimion nicht nur erwecken, sondern auch verjüngen wird[1]). Wir fliegen mit den Blicken über die Scene[2]) des IV. Actes hin. Zunächst über die zwischen Tellus und ihrem verliebten Festungscommandanten, Lord Corsites gewechselten Gespräche, den sie fortfährt, mit ihrer auf Endimion sich spizenden

---

nichts weiter sagen will als: während meine thränenfeuchten Augen mir den Anblick der See entzogen; aber dies increased ist weit stärker. Wir werden aber später in Spensers Teares of the Muses ein Gegenstück dazu kennen lernen; ein Beweis, wie weit der euphuistische Geschmack, Dank der maecenatischen Stellung der Elisabeth, um sich gegriffen hatte); lass mich also den versprochenen Lohn empfangen: Endimion, mein treuster Freund, und zugleich der zuverlässigste Liebhaber Cynthias, (der ebenfalls der Thaten des Eumenides fähig wäre! Wider sehr pfiffig), liegt in einem solchen Todesschlafe, dass nichts ihn erwecken oder von der Stelle bewegen kann.

Höchst zutreffend bemerkt übrigens Klein zu dieser Scene, Gesch. d. engl. Dramas II. 511: „Wie ein solcher Kampf zwischen Liebe und Freundschaft als Komödienmotiv mit aller Kunstmeisterschaft und poetisch heiterer, Herz erfreuender Bewältigung durchgeführt wird, das aus dem Kaufmann von Venedig vorzuschauen, das freilich liegt über dem Horizont von Greis Gerons Zukunftskunde“ u. s. w. Shakespeare folgt auch immer ausschliesslich ästhetischer Tendenz in seinen Schöpfungen, Lyly dagegen rein practischen Motiven.

1) Das ist nicht ganz genau, wie sich später zeigen wird; jedoch ist die Ungenauigkeit hier vorläufig nicht von Belang.

2) So steht in der That bei Klein; jedenfalls ein Druckfehler für: Scenen.

Sticknadel zu sticheln [1]), welche anstatt, ihrer Strafaufgabe gemäss, historische und mythologische Bilderbeispiele bestrafter Plapperzungen am Webstuhle zu sticken [2]), lauter süsse Endimionsgesichter [3]) ins Nesseltuch wirkt. . . . . Wir streifen auch des Burschen Epiton den beiden Pagen vorgeklagten Aerger über seines Herrn, Sir Tophas Contrastschlaf zu Endimions seinem, und über den ihm auferlegten Gang nach der Zauberquelle, in die auch Sir Tophas einige Contrastthränen weinen möchte; wir streifen Epitons von uns getheilten Aerger ebenfalls nur mit einem flüchtigen, und doch zugleich . . . ob dieser ledernen Erfindungen und Spässe, der büffel- und rhinoceroshäutigen Rüpelscherze, gelangweilten Blicke. An den hinzu tretenden Wächtern mit ihrem Constable schieben wir, lediglich um des Hinblicks auf den Constable Holzapfel in Viel Lärm um Nichts [4]) willen, vorbei . . . . Mit gleichem

---

1) Nicht ganz genau, doch für uns kommt die Ungenauigkeit nicht in Betracht.

2) Am Webstuhl wird doch nicht gestickt! Was aber Klein von den Dessins für die angeblichen Stickereien sagt, ist durchaus falsch.

3) Auf Cynthias Frage V. 3, was Tellus gewirkt habe, antwortet dieselbe: nur das Bild des Endimion.

4) Es sei hier eine Anmerkung erlaubt, die meinem Zwecke zwar fern liegt, aber durch Kleins Andeutung hervorgerufen wird. Fairholt sagt in einer Note zu der sinnlos abgeschmackten Scene, auf die Kleins Andeutung sich bezieht: „There are many similarities between the style of arguing adopted by the watch in this scene, and Dogberry and his watchmen in Shakespeare. It is not impossible that this may be the prototype.“ Ganz entschieden nicht. Die Constablescenen in Viel Lärm um Nichts und die lylysche Constablescene können höchstens das mit einander gemein haben, dass die erstere einen ganz allgemeinen Anstoss zur Aufnahme einer solchen Scene in jenes Stück gegeben hat; denn bei Shakespeare ist wahres, munteres Leben, und hier bei Lyly sind nur ein Paar steifbeinige und steifleinene, tölpelhafte Hohlköpfe mehr auf die Bühne gebracht, als vorher schon auf derselben das Auditorium gelangweilt hatten, und diese tölpelhafte Zugabe führt den Namen Constable und Wächter, damit sie wenigstens auch „etwas apartes für sich“ haben. Ob aber dies Verhältniss der shakespeareschen constables zu den lylyschen Marionetten gleichen Namens, die ohnehin schon recht

Rücksichts-Seitenblicke gleiten wir über die nächste Scene hin, wo Corsites auf Tellus Wunsch ihr den schlafenden Endimion zutragen soll, und damit so wenig zustande kommt, als solle er einen schlafenden Elephanten . . . . davon tragen [1]). Bei dem Ringkampfe von Corsites Liebe für Tellus mit Endimions . . . . Leibe wird der verliebte Lord Kerkervogt von einer Schar Feen . . . überrascht, die mit ihm ein Probezwicken zu Falstaffs lustiger Elfenkneifscene . . . . anstellen mit Rundtanz und Gesang. . . . Nur kneifen Lylys Feen ihr Opfer wider alle Naturgeseze . . . . . in tiefen Schlaf, damit er nicht schaue, was „„die Königin der Sterne"", Cynthia nämlich, beginnen mag. Küssen hierauf den Endimion und entfernen sich.

Wider ein Par Contrastschläfer: Corsites neben Endimion, umringt von Cynthias Hof, mit Cynthia an der Spize, Floscula, Semele. Verschiedene Hofherrn, darunter

---

wenig glaubliche Anregung Shakespeares durch Lyly grade in diesem Punkte besonders wahrscheinlich macht, wo vernünftiger Weise von keinem grundsäzlichen Antagonismus gegen diesen Exercirmeister der Unnatur die Rede sein konnte, darüber dürfte eine abweichende Meinung erlaubt sein.

1) Die Scene beruht widerum auf historisch practischem Motive. Ihre Hauptpointe ist, dass Endimion auf dem Hügel von Mondviolen eingeschlafen ist; es wird also durch das vergebliche Bemühen des Corsites zum hundertsten und tausendsten Male angedeutet, dass die Bemühungen der Tellus, den Endimion von der Cynthia zu entfernen, vergeblich sind. Lyly hat sich in diese triviale Idee mit einer derartigen Kleinlichkeit fest gebohrt, dass er dem Corsites, dessen Thätigkeit den Contrast zu des Eumenides uneigennüziger Freundesliebe bilden soll, es als Schuld anrechnet, dass er der Tellus zu ihrem Vorhaben seine Arme geliehen, obwohl dieser arme Schlucker, Dank der Unfähigkeit seines Dichtervaters, nicht einmal eine Ahnung davon hat, was er thut, und lediglich bestrebt ist, seiner lieben Tellus, welche ihm die Fortschaffung des Endimion aus reinstem Hohne aufgegeben, eine kleine Aufmerksamkeit zu erweisen. Die — apocryphe — Schuld des Corsites wird dadurch dem Auditorio bemerklich gemacht, dass auch er unversehens, von unüberwindlicher Schlafsucht plözlich nieder geworfen, und dann von Feen gepeinigt wird. Die Feen, die Dienerinnen Cynthias, küssen, nachdem sie den Corsites „at their dear heart's content" gezwickt haben, dem fleissigen Cynthia-Schläfer Endimion für

zwei entbotene Zauberer: Pythagoras aus Griechenland und Gyptes aus Aegypten. Während der griechische und ägyptische Magier vor Endimions Schlafleiche wie verloren dastehn, . . suchend nach ihrem verlorenen Latein, ... starren ihre Hofherrlichkeiten, Cynthias Lords, ihren . . . . mehr einem Pardel, als einem Lord Oberkerkermeister ähnlichen Genossen . . . . staunend an.

Der IV. Akt meldet schliesslich, . . . dass Lord Corsites, nachdem er sein inzwischen mit Tellus erlebtes Abenteuer der . . . Cynthia . . . . mitgetheilt, von dieser wider in seine vorige Gestalt zurück verwandelt wird. . . . . Was Endimions Erwachen anbelangt, so ist der von Cynthia . . . befragte griechische Zauberer Pythagoras nun vollends mit seinem Latein zu Ende, da er auf natürliche Magie graduirt hat, die mit widernatürlichen Fällen von Zauberschlaf . . . . nichts zu schaffen hat. Für den Aegypter Gyptes giebt es nur ein Weckmittel für Endimion, nämlich die tod zu schlagen, die den Schlaf verschuldet [1]). Da muss denn der Oberzauberer, ... der V. Akt aushelfen!

Eumenides ist zurückgekehrt mit der Zauberquelle in der Tasche. Cynthia giebt dem Endimion den ihm von Ovid schon an der Wiege gesungenen Erweckungskuss. Endimion erwacht aus dem Schlaf, worin mit ihm zugleich das Stück begraben lag. Von Eumenides liebkosungsvoll bei seinem Namen angerufen, besinnt sich Endimion . . . kaum seines Namens.. . . . . . . Aufs zärtlichste, so zärtlich, wie nur Titania ihren grauköpfigen Endimion, begrüsst den ihrigen die Mondfee Cynthia. Bei diesem Aufruf schmilzt Endimions welkes Greisenfleisch vor Wonne, und löst sich auf in einen Mondthau [2]). Doch immer noch schlafträumerisch, versunken in Erstaunen ob seiner in einer einzi-

---

die schönen Traumgesichte, die er gehabt hat, die Augen. Das Ganze macht den Eindruck wie eine Scene im Narrenhause.

1) Nicht ganz so schlimm ist es; aber doch toll genug, dass dieser schlechte Wiz Kleins unrectificirt bleiben mag.

2) Klein macht hier einen sehr starken Fehler; die Verjüngung Endimions erfolgt erst viel später; ich werde die Sache unten in Ordnung bringen.

gen Nacht mit ihm vorgegangenen Verwandlung. In einer Nacht? beschreit ihn Eumenides. Vierzig Jahre hast du geschlafen! . . . . . . Endimion kann sich schlechterdings nicht aus dem Zweifel ermuntern, ob das sein Leib. Und nun erzählt er noch des langen und breiten, was er alles im Schlafe erlebt und geschaut. Vom dumb-show im I. [1]) Akte . . . . . . umständlichst die Bedeutung jedes einzelnen Bestandstückes commentirend.

Stürzen wir nur rasch den dumb-show-Scheffel über den V. Akt nnd dessen noch rückständige Scene[2]). Ueber

---

1) Muss heissen: am Ende des II. Aktes.

2) Bitte, nicht zu schnell. Hier ist der Ort, um Kleins oben berührten Fehler gut zu machen; und ich muss das thun, theils um dem Leser auf diese Weise eine Probe lylyscher Kunst zu geben, charakteristischer als tausend andere, theils um auf diese Weise den eigentlich historischen Grundlagen des Endimion widerum einen grossen Schritt näher zu kommen.

Die Scene, auf welche sich die spöttischen, aber sehr dürftigen Bemerkungen beziehen, mit denen Klein seine stark gepfefferte, stellenweis gradezu frazenhafte Analyse schliesst, ist die 3. Scene des V. Aktes, die sehr langathmige Schlussscene des ganzen Stückes. Sie ist aber für die ästhetische Würdigung desselben von so hoher Bedeutung, dass ich nicht recht verstehen kann, wie Klein hier plözlich uns das Buch vor der Nase zuschlagen kann, nachdem er noch ein Par Lappalien berichtet.

In der 1. Scene des V. Aktes giebt Cynthia durch ihren Kuss dem Endimion seine Lebensactivität wider; der Cynthiakuss aber hat keine verjüngende Kraft; Endimion ist nach seiner Erweckung Greis, und verlässt auch die Scene als Greis. Jeder andere Dramatiker, dessen Geschmack nicht an der unnatürlichen, widerlichen Gedunsenheit und an der reflectirten Effecthascherei leidet, wie der lylysche, würde unfehlbar die Kunstoperation von Endimions Verjüngung mit in eben diese Scene verlegt, und damit dem Dinge ein Ende gemacht haben; oder vielmehr, er würde nicht wie Lyly das — völlig unmythologische — Altern Endimions hervorgehoben haben, am wenigsten mit so unergözlicher Breite hervorgehoben, wie Lyly, sondern er liess den Endimion küssen, und dann als lebensfrischen Jüngling auferstehen; und damit gut. Meister Lyly muss aber — um ja seinen beabsichtigten, praktischen Erfolg der Versöhnung Elisabeths mit Leicestern nicht zu verfehlen — Endimions Verjüngung erst noch zu einer mächtigen Statsaction aufblähen,

die Hexe Dipsas, die böse Sieben, die ihrem Manne Geron die Ehe zur Hölle auf Erden gemacht, ihn in die Einöde

---

um mit diesem in allegorische Perlen gefassten „Tableau", und einem entsprechenden Epiloge das Stück zu schliessen. Aus keinem anderen Grunde wie diesem, müssen wir in der 1. Scene des V. Aktes die wizlosesten Redereien ohne Saft und Kraft mit anhören; und zu gleichem Zwecke schiebt Lyly zwischen den eigentlichen Schluss und die Erweckungsscene noch eine antimaskische „scaena secunda" ein, voller Salbadereien, die nicht gehauen und nicht gestochen sind. Auch an der lezten Scene werden erst noch eine Weile diese Seilerkünste geübt, bis der Dichter dann endlich die Gewogenheit hat, zur Sache zu kommen.

Nun gebe der Leser aber wohl Acht auf die inquisitorische Form, welche Lylys Darstellung annimmt. Das alles, was hier Cynthia den vor ihrem Richterstuhle erscheinenden Delinquenten abfragt, hätte uns als Handlung vorgestellt werden müssen, wenn wir nicht darüber einschlafen sollten. Aber da liegt eben des Pudels Kern; das ist der Mann nicht im Stande. Und dann, wo kann man bessere Advocatenkünste treiben, als bei einer Gerichtsverhandlung?

Einer der Hauptdelinquenten ist die allegorische Strohpuppe Dipsas, mit welcher denn auch der Anfang der Gerichtsverhandlung gemacht wird, um zum hundert tausendsten Male dem Publikum wider vorzukauen, dass dieses Nonens die eigentliche Schuld an Endimions Schuld trage. Die Sache endigt mit der reconsatio der Dipsas mit Geron. Habeant sibi! Nun werden erst der troz seiner Schuld als unschilderbar unschuldig dargestellte Endimion und die wegen s e i n e r Schuld als bis zur Verabscheuung tief verschuldet behandelte Tellus vor die Schranken gefordert. Die Verhandlung beginnt mit folgender Standrede Cynthias an Tellus: Ist es möglich, Tellus, dass so wenige Jahre (scil. wie die eurigen. Tellus und Cynthia haben in den 40 Schlafjahren des Endimion, der als hilfloser Greis dabei steht, natürlich nicht um eine Minute gealtert), so viel Unheil bergen (harbour) können? Deine Hoffärtigkeit (swelling pride) habe ich ertragen, weil das (scil. das Ertragen) ein Ding ist, welches Schönheit zu etwas Untadeligem (d. h. nicht bloss äusserlichem Schein) macht, welche (scil. Schönheit) desto mehr in das Bereich des Verächtlichen hinüber tritt (stretcheth itselfe in disdaine!), je mehr sie die Grenzen des Anstandes überschreitet (the more it exceedeth fairnesse in measure). Zu deinen Ränken gegen Corsites lächle ich nur; denn kluge Leute (wits) sind um so boshafter, je scharfsiniger sie sind. (Danach

getrieben, wo er als Zauberbrunnenarzt eine so gute Praxis hatte, und nun als lalenburger Zwölfesel, aus Sehnsucht

---

sollte man Lylyn gar keine Bosheit zutrauen). Aber diese ungewöhnliche und höchst unnatürliche Intrigue (practice), welche du mit Hilfe einer gemeinen Zauberin gegen einen so noblen Edelmannn ausgeführt hast, wie Endimion, verabscheue ich als etwas höchst boshaftes, und werde ich als ein ungeheuerliches Verbrechen strafen. . . . . Doch sag mir, Tellus, was war die Veranlassnng zu einer so grausamen Rolle, die so weit davon entfernt ist, sich für dein Geschlecht zu passen, das nur Einfachheit beherrschen sollte? . . . Tellus erwidert: Göttliche Cynthia, von der ich mein Leben habe, und für die ich es gern hingeben will, ich kann mein Vergehen weder durch Lüge entschuldigen, noch ohne Scham gestehn; wäre es jedoch möglich, dass so himmlische Gedanken, wie die deinigen, unter die Herrschaft von so irdischen Beweggründen geriethen, wie die meinigen, dann dürfte ich hoffen, wenn auch nicht ohne äusserste Strafe begnadigt, doch wenigstens ohne grosses Staunen angehört zu werden. Cynth. Sprich, Tellus; ich kann nichts ersinnen, was eine solche Grausamkeit beschönigen könnte. Tell. Endimion, jener Endimion in der Blüthe seiner Jugend, riss mein Herz derart zur Liebe hin, dass ich kein Mittel ausfindig machen konnte, meines Verlangens Herr zu werden, oder demselben die Geseze der Vernunft vorzuhalten. Welches Weib hätte nicht dem Endimon ihre Gunst geweiht, ihm dem Jüngling, dem weisen, ehrenhaften uud tugendlichen? Und aus welchem Metall sollte denn auch das Weib — sofern es eine sterbliche — bestehen, die von jenem Geruch nicht beeinflusst, nein, von jenem Gifte nicht angesteckt werden sollte, von jenem unaussprechlichen, stets gefühlten Etwas, von der Liebe? . . . . Gnädige Frau, ich gestehe es nicht ohne Erröthen, ich gab der Liebe nach. Cynth. Eine eigene Liebeswirkung, solch äussersten Hass zu erzeugen. Was sagst du dazu, Endimion? Dies alles geschah aus Liebe! . . . . . Tell. Da ich ein ununterbrochenes Brennen in meinem ganzen Körper (in all my bowels), einen plözlichen Blutsandrang (a bursting) fast in jeder Ader empfand, konnte ich das innere Feuer nicht dämpfen, ohne dass es aussen an dem Qualme bemerkt wäre, und da auch einzelne Funken mit heraus stieben, so kamen mehrere in die Lage sich von meiner glimmenden Gluth (scalding flames) zu überzeugen (judged of). Endimion, nicht weniger gewand (as full of art), als klug (as wit), gab Acht auf meine Augen, in denen er fast seine eigenen sehn konnte, und auf meine Seufzer, in denen er stets seinen Namen ertönen hören konnte, und zielte dann nach

nach seiner bösen Sieben, in die Ehehölle zurückkehrt. Hurtig auch die übrigen Pare unter die Scheffelhaube ge-

---

meinem Herzen, von dem er sicher war, dass sein Bild (his person) ihm eingeprägt (imprinted) sei; und durch Fragen rang er ihm ab, was schon bereit war, herauszuplazen. Als er die Tiefe meiner Neigung (affections) erkannt hatte, schwor er, die meinige im Vergleich zu der seinigen wäre wie Rauch, verglichen mit dem Aetna, Thäler mit den Alpen, Enten mit Adlern. . . So zog er einem verrenkten Fusse einen weichen Schuh an, und überredete mich — was unseres Geschlechtes alle gern anerkennen — ich sei schön. . . Cynth. Endimion, wie willst du dich hiergegen reinigen? End. Gnädige Frau, dadurch, dass ich mein eigner Ankläger werde. Cynth. Tellus, fahre fort. . . . . Tell. . . . Ich gewahrte, dass meine quälenden Gedanken beständig stärker wurden, und dass der Liebesgenuss mir tiefere Wunden schlug, als der Beginn der Liebe (the entring into it), und da wusste ich kein Mittel ausfindig zu machen, meinen Gram zu lindern, als dem Endimion zu folgen, und ihn beständig zum Gegenstande meiner Blicke (in the object of mine eyes!) zu haben, dessen Liebe ich als unterthänige Sklavin (slave and subject) angehörte. Aber grade in dem Augenblicke, als ich seine Falschheit ahnte (feared), und mich selbst in meinen Gefühlen briet (fried), da fand ich — o Gram! grade dadurch wurde ich mir selbst abtrünnig (I lost myselfe) — da fand ich ihn in höchst schwermüthigem, verzweifeltem Selbstgespräche, seine Sterne verwünschend, seinen Stand, die Erde, den Himmel, die Welt — und alles das aus Liebe . . . . zu Cynthia. (Wir haben den dramatischen Embryo, welchen Lyly über diese pathetische Begebenheit gedichtet hat, in der 1. Scene des II. Aktes kennen gelernt.) Dieses endlose leeres Stroh Dreschen dauert nun noch eine ganze Weile, bis endlich Cynthia den Endimion fragt, was er zu erwidern habe. Da man bekanntlich im Schlafe nichts lernt, namentlich auch nicht die Wahrheit zu sagen, so hat Endimion, der gewiss schon vor seinem vierzigjährigen Schlafe gelogen, in dieser Zeit auch nicht gelernt, die Wahrheit zu sagen, sondern entgegnet mit frecher Stirne, seine Haltung in der 1. Scene des II. Aktes verleugnend: Gnädige Frau, Tellus hat überall die Wahrheit gesagt, nur darin nicht, dass ich ihr meine Liebe versichert, und geschworen hätte, sie zu ehren (honour). An Cynthias Hofe muss man von Endimions Lügenhaftigkeit keine Kenntniss gehabt haben, denn Cynthia schliesst die Untersuchung, ohne zu einer Confrontation der beiden Delinquenten oder einer sonstigen Beweisaufnahme über die wesenhafte Differenz zwischen den beiden Aussagen zu schreiten.

bracht. Lauter Zwangsehen, von Cynthia kraft ihrer Mondgötterschaft gestiftet: Tellus wird mit Corsites, Semele mit

---

Cynthia ertheilt dagegen dem Endimion das Wort, um die folgende wohl gesezte Rede zu declamiren: Es hat die Zeit gegeben, gnädige Frau, und sie ist noch, und wird ewig (ever!) sein, wo ich eure Hoheit über alles ehrte in der Welt; mich aber zu erdreisten, das Gefühl so weit zu treiben, dass man es Liebe nennen könnte, wage ich nicht .... Allem Glücke habe ich Lebewohl gesagt, nur um Cynthias Gefolgsmann zu sein; und ich stehe hier, bereit zu sterben, so es Cynthia gefällt. Die Götter haben einen solchen Unterschied zwischen unserem beiderseitigen Stande aufgerichtet, dass all mein Thun und Denken für euch nur Pflicht, Unterthanentreue, und Erfurcht genannt werden darf, durchaus nicht Liebe; es sei denn, dass ihr das selbst gestattet. Meine reinen (unspotted) Gedanken, mein siecher Körper, mein unbefriedigendes (discontented) Leben, möge eure fürstliche Gunst darüber verfügen...... Wenn man mich von diesem Anblicke (scil. dem Anblicke Cynthias) nicht verjagt, so werde ich leben, als der glücklichste aller Menschen und mehr Freuden in meine greisen Gedanken (aged thoughts) aufnehmen, als ich jemals bei den Unternehmungen meiner Jugend (in my youthfull actions) im Stande gewesen bin. Diese speichelleckerische Rede, die von Rechts wegen damit hätte erwidert werden müssen, dass dem „noble" Endimion die Wege gewiesen wurden, ist in Lylys Maske charakteristischer Weise der Schlüssel zu Cynthias Gnadenschrein, der nunmehr entleert wird, um die magische Verjüngungsoperation vorzunehmen, welche — hündischer Weise — in nichts anderem besteht, als dass Cynthia die Worte spricht: Endimion dieser ehrenhafte Respect von dir — scil. gegen mich — soll in dir Liebe getauft werden, und mein Lohn dafür soll Gunst (favour) heissen. Ich kann dem Leser und mir die cynischen Phrasen ersparen, welche Lyly seiner Cynthia in den Mund legt, nachdem Endimion-Leicester sein Canossa der Unwürdigkeit vollkommen überstanden hat. Der Leser wird aber erkannt haben, wie recht ich hatte, Kleins Referat als höchst fehlerhaft zu bezeichnen. Jeder ehrliche Mann, ich hoffe, ja ich weis es gewiss, wird mit mir aber auch darin einig sein, dass eine so schamlose, unmoralische und durch und durch unnatürliche Frechheit, wie sie Meister Lyly in diesem Endimion entwickelt, zum ewigen Schimpf seines Mandatars, des Grafen Leicester entwickelt, einen jeden zu unerbittlicher und unnachsichtiger Ahndung heraus fordern musste, der überhaupt in der Lage war, die Strafe an diesem poetastischen Advocaten zu vollstrecken, und dessen Arm kräftig genug war, sie derb zu vollstrecken. So widernatürliche Auswüchse wie diejenigen

Eumenides, Sir Tophas mit der Hexenmagd Bagoa ins Ehejoch gekoppelt. Nur Endimion, der Mann im Monde, erklärt sich zum freiwilligen Junggesellen im Monde, glückselig, seine über Liebes- und Eheglück erhabene Mondjungfrau nach wie vor anbeten zu dürfen.

Um die zwei weisen Magier Pythagoras und Gyptes nicht zu vergessen, sei schliesslich noch bemerkt, dass sie .... vor Cynthia und dem ganzen Hofe die feierliche Erklärung abgeben, dass sie es für ihr höchstes Glück betrachten würden, wenn sie sich zu lebenslänglichen Hofmagiern schwören dürften. Pythagoras versichert auf sein Ehrenwort, er möchte lieber zehn Jahre an Cynthias Hofe zubringen, als eine Stunde in Griechenland. Der ägyptische Zauberer Gyptes geht noch weiter, und betheuert, Cynthias Anblick ziehe er dem Besize von ganz Aegypten vor" [1]).

---

von Meister Lylys Producten erzeugen aber kraft des unverrückbaren Naturgesezes der Gegensäzlichkeit auch wider starke Charaktere, die grade auf derjenigen Seite vollkommen reinlich sind, wo dieser Wicht über und über besudelt erscheint. Ein Shakespeare und ein Lyly mussten zu gleicher Zeit sich gegenseitig erziehen; aber der Lyly hat von dem Shakespeare die Zuchtruthe derb zu fühlen bekommen.

1) Der Schluss der Maske ist vom lylyschen Standpunkte aus so classisch, dass ich ihn dem Leser um so weniger vorenthalten kann, als er die Satire einer sonst ziemlich unscheinbaren Scene des Sommernachtstraums auf ebenso ergözliche wie unübertreffliche Weise illustrirt. Nachdem Cynthia ihr ganzes Hofpersonal — mit Ausnahme Endimions des einzigen und der schüchternen Floscula — unter die Haube gebracht hat, hebt sie folgendermassen an:

> Meine Herrschaften, treten Sie näher (my lords, let us in, scil. walk),

und, sich dann zu den beiden hohlköpfigen „Weisen" wendend, führt sie scherzhaft schmunzelnd fort:

Gyptes und Pythagoras (Spenser), wenn das Leben an unserem Hofe euch nicht so weit behagt, den eitlen Narrheiten der Philosophen ganz zu entsagen, (mit denen Master Lyly-Gyptes in Oxford nicht recht fertig werden konnte; der Grund, weshalb er die Laufbahn des Gelehrten quittirend, cynthischer Magier wurde), um euch solchen Wunderwerken (vertues) zu weihen, wie sie hier im Schwunge sind (are practised), so sollt

Das ist im wesentlichen der Bestand von Lylys Endimion, welchen ich den nachfolgenden Vergleichungen zu

---

ihr doch eurem Verdienste gemäss bewirthet werden (be *entetained*, was zugleich besagt: eine Versorgung — etwa als Master of the Revels, und als Hofdichter — erhalten); denn Cynthia ist Gästen (strangers) keine Stiefmutter.

Diese huldvolle Einladung erwidert Pythagoras, wie gesagt, kein anderer als Spenser, damals in Irland, mit den sonst widersinnigen Worten: Lieber wollte ich an Cynthias Hofe zehn Jahre verbringen, als in Griechenland eine einzige Stunde (wenns wenigstens noch umgekehrt wäre!); und „Gyptes“, zweifellos der submisseste Lyly selbst, mit den Worten: Und ich ziehe es vor (chuse = choose rather), mein Lebensglück zu gründen auf (to live by) das Anschaun Cynthias, als auf den Besiz von ganz Aegypten. (Gyptes-Lyly war in seinem Lohne so ziemlich auf das Anschaun Cynthias angewiesen, wie wir später sehen werden; die ägyptischen Fleischtöpfe der Stellung als Master of the Revels, nach denen er mit gleicher Beharrlichkeit wie Sehnsucht angelte, wurde umgekehrt als beständiger Köder für ihn benuzt, den er stets sehn, aber niemals greifen konnte.) Ermuthigt durch diese Aussprüche echt antiker Weisheit, sagt Cynthia zu den beiden Magiern. So tretet denn in mein Gefolge ein (Then follow); und das Stück schliesst darauf mit den Worten des Eumenides: Wir alle sind deine Gefolgsleute (We *all* attend; also auch Endimion mit seinen zerquetschten Canossabeinen).

„Doppelt genäht hält besser“, sagt das deutsche Sprichwort; und Lyly der Weise, bekundet in seinem Endimion, wie ich gezeigt habe, bis zum ertöten der Lebensgeister stark, dass auch ihm das Licht dieser Weisheit bereits geleuchtet hat. Wie traurig, wenn Cynthia-Elisabeth den Wink · mit dem Zaunpfahle nicht verstanden hätte, den ihr Gyptes in so unterthäniger Weise gegeben? Dem muss vorgebeugt werden. Lyly selbst, den Hut mit der linken vor das gebeugte rechte Knie gehalten, stellt sich deshalb mit hohler rechten an die Salthür, und spricht, während Elisabeth mit ihrem Gefolge an ihm vorüber geht, folgenden Epilog: Wind (= Zorn) und Sonne (= Gnade, Huld) stritten sich einst um die Oberherrlichkeit, als ein Mann spaziren ging; der eine kämpfte mit seinem Gebläse, die andere mit ihren Strahlen. Der Wind blies stärker, da wickelte der Mann sich fester in seinen Mantel (garment); er stürmte noch heftiger, und der Mann gürtete sich den Mantel fest um. Ich kann nichts ausrichten, sagte der Wind. Die Sonne begann den Mann zu wärmen, indem sie ihre Strahlen warf; er band seinen Mantel (gowne = gown) auf; aber sie fing an noch heller zu scheinen. Da zog er

Grunde legen werde. Recht leicht könnte ich der Vergleichung auch noch eine breitere Grundlage geben, und auf einzelne wörtliche, wenn nicht Uebereinstimmungen, so doch wenigstens Anklänge zwischen Sommernachtstraum und Endimion eingehen, obwohl solche lange so häufig nicht sind,

---

ihn aus. Ich erkläre mich für besiegt (I yeeld = yield) sagte der Wind; denn wenn du fortfährst zu scheinen, wird er den Rock ebenfalls ausziehn. Grossmächtigste Herrscherin (dread soveraign)! Der Boshafte, der uns durch seine Intriguen zu stürzen sucht (der Wind!) erreicht nur, unsere Gesinnung (thoughts) zu festigen (stiffen), und sie in Stürmen störrischer zu machen; wenn aber Eure Hoheit sich herablässt (vouchsafe) mit den Strahlen der Huld (with your favourable beames), uns auch nur leicht zu streifen (to glance upon us), dann werden wir uns nicht allein verneigen (in einfachem Deutsch: Dann werde ich nicht bloss höchst dankbar scheinen), sondern in aller Unterthänigkeit Euer Majestät Hand und Herz zu Füssen legen (sondern auch als ergebenster — Herz — Hofpoet — Hand — mich höchst dankbar zeigen).

Fairholt meint in seiner Note zu diesem seltsamen Epiloge: „Es genügt zu bemerken, dass derselbe vollständig einer äsopischen Fabel nachgebildet ist.“ Ich möchte mir indess doch noch die Zusazbemerkung erlauben, dass derselbe eine von denjenigen Betteleien ist, die sich selbst Spenser, und kaum mit weniger Zudringlichkeit, erlaubte, und die später Lylys Nachfolger, Ben Jonson ebenfalls nicht unter seiner Würde hielt, obwohl das plebejische Element, das auch in Lyly steckte, an ihm in einer gewissen unverschämten Grobheit sich viel breiter zu machen liebte, als bei Lyly. Diese durch keine Sitte zu rechtfertigende, geschweige denn zu heiligende, Bettelei, deren handwerksmässiger Sinn schon bei der Herstellung ihrer „Kunstprodukte“ durch den Gedanken an das Stück Geld in Bewegung gesezt wird, welches damit zu verdienen ist, diesen ausgesprochensten Gegensaz gegen jeden wahren Kunsttrieb, hat Shakespeare in der mehrfach von mir besprochenen 2. Scene des IV. Aktes vom Sommernachtstraum dadurch auf ganz unnachahmliche Weise verspottet, dass er dem Bälgenflicker Flöte die Worte in den Mund legt: O, lieblicher Bramarbas Bottom, so sind dir täglich sechs Groschen auf Lebenszeit entgangen! Sechs Groschen täglich hätten ihm nicht entgehen können. Wenn der Herzog ihm nicht pro Tag sechs Groschen für die Darstellung des Pyramus gegeben hätte, soll mich der Henker holen! Er hätte sie verdient; sechs Groschen täglich oder gar nichts. (Vgl. meine Sommernachtstraum-Studie, 2. Aufl. S. 139, 140.)

wie zwischen dem Sommernachtstraume und der Gallathea; indess dergleichen Anklänge, so sorgfältig man sie auch in England zu inventarisiren pflegt, sobald man sie nur erst kennt, sind für die vergleichende Forschung an und für sich grade so viel werth, wie der Anklang des Nordwindes an den Südwind; erst der bestimmte kritische Gesichtspunkt kann ihnen Bedeutung beilegen. Die Reminiscenz einer imponirenden Redewendung aus der Dichtung dieses oder jenes gleichzeitigen Meisters in der Dichtung eines anderen Meisters bedeutet noch lange kein gegenseitiges Verhältniss beider Dichtungen, sondern nur dann legen sie Zeugniss ab für ein wirkliches Verhältniss, wenn begleitende, mit der ästhetischen Wesenhaftigkeit beider Dichtungen zusammenhängende Nebenumstände sie über das Niveau der blossen Reminiscenz hinausheben. Wo das der Fall ist bei Shakespeare, habe ich an gebotener Stelle die Vergleichung nicht versäumt. Die Vergleichungspunkte zwischen Sommernachtstraum und Endimion, die ich aufzusuchen haben werde, können daher einzig und allein entnommen sein entweder der Fabel in ihrer Eigenschaft als ästhetisch wirkendes Ganze, oder der technischen Construction des Dramas, d. h. den Gestaltungsmitteln, welche angewand sind, den wesentlichen Gehalt der Fabel dem Gefühle und der Anschauung zugänglich zu machen. In lezterer Beziehung kommen namentlich die symbolischen und allegorischen Bestandtheile des Stückes in Betracht. Von diesem doppelten Standpunkte aus werden sich ebenso zahlreiche wie bedeutende Beziehungen beider Dichtungen enthüllen; und es wird meine Aufgabe sein, mit absoluter Freiheit von jeglicher Voreingenommenheit nachzuweisen, dass sie auf bestimmter ästhetischer Tendenz Shakespeares beruhen. Das sezt allerdings voraus, dass Lylys Endimion, Gallathea und Das Weib im Monde dem Sommernachtstraume voraufgegangen sind; dass dies aber auch wirklich der Fall gewesen — eine Thatsache, welche meine Untersuchungen zur Evidenz erheben werden — bitte ich bei den folgenden Präliminarbemerkungen vorläufig als feststehend vorauszusezen.

Ich beginne meine Vorbemerkungen mit dem Typischen der Figuren des Sommernachlstraumes.

Wenn irgend einer meiner bisherigen Gegner behauptete, es gebe auf dem ganzen Erdenrunde nicht einen Shakespeareforscher, der meiner Ansicht über die typische Natur der menschlichen Figuren des Sommernachtstraumes beigetreten sei, ich würde ihn entschieden nicht der Uebertreibung zu zeihen wagen. Wenn er solcher Behauptung noch die Versicherung hinzufügen würde, dass meine bisherigen Argumente für diese Ansicht auch keinen einzigen aus der bezeichneten Kategorie menschlicher Weisen bestimmen würden, meiner Ansicht beizutreten, ich würde darin das Wort eines Propheten hören, das mich zugleich mit unwiderstehlicher Gewalt tröstend an einen gelegentlichen Ausspruch Göthes erinnern würde [1]. Die Gründe dieser Erscheinung sind auch so auf der Hand liegend, dass sie mich jezt nachträglich nicht mehr befremdet, obwohl — vielleicht auch weil — sie kurze Zeit mir den Schmerz der Enttäuschung bereitet hat. Sie liegen zum Theil in einer sehr begreiflichen ästhetischen Einseitigkeit unserer Zeit, die ein natürliches Bedürfniss hat, grade die sinnliche Seite der Schönheit besonders stark zu betonen, und unwillkürlich dies Bedürfniss auch auf ältere Zeiten überträgt, obwohl dieselben dem sogen. Naturstande

---

1) „Einem Gelehrten von Profession", schrieb Göthe an Merck, da er, Göthe, sich unerwartet ausser Stande sah, die passive Zweifelsucht der damaligen Naturforscher seiner handgreiflich richtigen Entdeckung des sogen. Zwischenkiefers gegenüber aus ihrer Stagnation zu bringen, „Einem Gelehrten von Profession traue ich zu, dass er seine fünf Sinne ableugnet. Es ist ihnen selten um den lebendigen Begriff", (will sagen: das lebendige Begreifen) „der Sache zu thun, sondern um das, was man davon gesagt hat." Vergl. Briefe an Merck von Göthe, Herder, Wieland u. A. Hrsg. von Wagner. Darmstadt 1835 S. 445. Es ist damit unstreitig die eigentliche Schattenseite der professionsmässig gelehrten Sachbehandlung scharf und treffend charakterisirt, nämlich die Versteinerung der Anschauung durch gewisse doctrinelle Traditionen. Der Dilettantismus ist von dieser Herrschaft der Tradition frei; es ist daher stets die Möglichkeit gegeben, der Wissenschaft aus dem Kreise des autodidactischen Dilettantismus treffliche Anregungen neu zuzuführen; nur stimme ich darin mit Elze überein, dass der Dilettantismus nicht eher Anspruch auf Beachtung hat, als bis er seine Autodidaxis bis zum Niveau wirklicher Wissenschaftlichkeit erhoben hat. Ob ich pro domo geredet? Elze u. A. mögen es entscheiden.

denn doch wohl ein gut Theil näher standen, als wir. Ueberdies aber fragt sich, ob die heutige ästhetische Kritik nicht sehr starker Verstösse fähig ist, bei der Anwendung solcher Grundsäze; namentlich, ob nicht jener einseitige Radicalismus, welcher die unausbleibliche Folge und das schärfste Kriterium jeder rein äusserlich andressirten Theorie ist, und welchem das entsprechende Talent als nothwendiger geistiger Verdauungsapparat fehlt, ob, sage ich, eben dieser einseitige Radicalismus nicht noch für seinen besonderen Theil das Ziel erheblich überschossen hat, wenn er behauptet, dass vom Standpunkte der ästhetischen Theorie aus schon die Annahme typischer Figuren bei Shakespeare bestritten werden müsse. Ich für meine Person möchte das sehr stark vermuthen; denn meinem — allerdings bisher wenig massgebenden — Urtheile nach, liegen in der That die handgreiflichsten Beweise dafür vor, dass eben jener rein doctrinäre Radicalismus sich heut zu Tage recht sehr breit macht, und breit machen kann. Oder darf ich es nicht als Beweis dieser Thatsache betrachten, wenn ich in Elzes Abhandlung zum Sommernachtstraume lese, dass Gerald Massey (Shakespeare's Sonnets. London 1866 S. 478 ff.) in Helena und Hermia die Portraits der Lady Rich und der Elisabeth Vernon, spätere Gräfin Southampton sieht, und dass Elze selbst, angesteckt durch englisches Beispiel, bereits ähnliche Visionen gehabt haben will? Visionen, denen ich nicht nur Göthes Wort entgegen halten möchte:

In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann, und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Theil an ihm zu nehmen;
Er scheint sich uns zu nahn und *bleibt uns fern*;
Er scheint uns anzusehn und *Geister mögen*
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen;

sondern auch die unumstössliche Thatsache, dass kein echtes Dichtergenie sich in dieser rhyparographischen Weise auf den Boden der Alltäglichkeit stellt, sondern nur der stubenklexerische Virtuos unter den Dichtern, dem der wirkliche Schwung der Phantasie versagt ist [1]), wie es bei

---

1) „Die Kunst“, sagt Schiller an einer Stelle seiner Briefe über die ästh. Erz. d. M., „die Kunst ist eine Tochter der Frei-

Lyly und seinem ebenbürtigen Nachfolger Ben Jonson der Fall war.

Ich glaube indess ich kann es aufgeben, mich an diese ganz abstract theoretische Seite der Frage zu halten; die theoretische Aesthetik, sofern sie sich nicht anmasst, über ihr Gebiet übergreifend, einen kritischen Canon darüber aufzustellen, welche einzelne Lebensäusserung des Künstlers a priori die Berechtigung hat, für schön zu gelten, und welche als hässlich oder minder schön zu verwerfen, wird sich damit bescheiden müssen, den physo-psychischen Urgrund des ästhetischen Gefühles zu ermitteln, und von diesem Standpunkte aus die Grenzlinien desjenigen Gebietes zu bestimmen, innerhalb dessen sich unser Geist ästhetisch wohl fühlt, und ausserhalb dessen also sein ästhetisches Unbehagen beginnt. Eine solche Grenzregulirung kann aber im ganzen Leben nicht dahin führen, eine solche Frage practisch zu entscheiden, wie diejenige ist, die ich hier berühre. Der Urgrund unseres ästhetischen Wohlbehagens liegt in dem Gleichgewichte beider Seiten unserer Doppelnatur, das heisst in der Aufhebung jedes einseitigen Ueberschusses unserer sinnlichen Empfindung über unser Denkvermögen oder unseres Denkvermögens über die sinnliche Empfindung ein Gleichgewicht, welches der Geist in seiner Totalität, dem Anstosse der plastischen Schönheit folgend, mit freier Kraft herstellt. Dass die Schöpfung des Dichters diese anregende Kraft des Schönen verlöre, sobald unser Verstand etwas Typisches an seinen Figuren wahrnimmt, würde aber eine Behauptung sein, der jedes logische Fundament fehlte, da es doch einzig und allein darauf ankommen kann, ob das Typische des Theiles die ästhetische Gesammtwirkung des Ganzen stört, ob nicht aus dem Ganzen ein Reflex der ästhetischen Grundidee auf die Typen zurück strahlt, welche dieselben als ästhetisch nothwendig erscheinen lässt. Dies Letztere aber ist grade bei dem Typischen der Figuren des Sommernachtstraums der Fall,

---

heit, und von der Nothwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen.“ Vgl. auch Brief XX ebendas.

wie die folgenden Erörterungen immer mehr zur Evidenz erheben werden.

Kehren wir also dieser Seite der Frage ganz den Rücken zu, die ja ohnehin für die specielle Shakespeareforschung nur nachtheilig wirken kann, indem die Werke dieses Meisters auf das radicale Procrustesbett der ästhetischen Theorie gestreckt werden, — wie dies denn wohl zu Zeiten kommen mag. Die eigentlichen Shakespeareforscher haben thatsächlich auch einen ganz anderen Grund gegen ihren Beitritt zu meiner Ansicht; sie berufen sich auf eine Eigenthümlichkeit von Shakespeares Geistesrichtung; ein Einwand, der von entscheidender Bedeutung sein würde, wenn er nicht ebenfalls ein blosser Irrthum des theoretischen Radicalismus wäre.

Shakespeare, meint man, war vermöge der Naturorganisation seines Dichtergenies so ausgesprochen Dramatiker, dass es gradezu undenkbar sei, er habe ein dramatisches Gedicht schaffen können, in welchem typische Figuren eine andere als gelegentliche Nebenrolle hätten spielen können. Ziehn wir, um das Gewicht dieses Einwandes möglichst zu verstärken auch zugleich Shakespeares Meisterschaft in der psychologischen Motivation in die Debatte, und lassen wir sogar eine, unter andern Umständen πὺξ καὶ λάξ zu bestreitende, Behauptung passiren, dass nämlich jene Eigenthümlichkeit sogar schon seine Jugendwerke auszeichne, wie den Titus Andronicus, die Comödie der Irrungen u. s. w. Was würde aus alle diesen Thatsachen einzeln und in ihrem Zusammenhange folgen? Offenbar gar nichts weiter, als dass es höchst unwahrscheinlich ist, dass Shakespeare Figuren, die nicht wie Rosenkram und Güldenstern episodisch gedacht worden wären, mit so hölzernen Typen hätte prägen können, so alles menschlichen Colorits berauben, wie Lyly u. A. Denn Shakespeare ist nicht Dichter geworden, weil er geborner Seelenkenner war, sondern weil ihn die Natur mit durch und durch ästhetischem Gemüthe ausgestattet hatte; und die ästhetischen Ziele sind es daher auch, denen er als dramatisirender Psycholog zustrebt; ästhetische Gesichtspunkte sind es, denen er die psychologischen, dem muthmasslich grossen Drange seines Verstandes zum Troze, unterordnet. Es ist z. B. rein psychologisch falsch,

dass Romeo so schnell zu Juliens Liebe überspringt, obwohl die starke Leidenschaft des Gefühles verschmähter Liebe seine Seele nach aussen hin bindet. Aber welch ausgezeichneter ästhetischer Contrast liegt in dieser — übrigens traditionellen — verschmähten Liebe; welche Erwartung dürfen wir uns von diesem gekränkten Romeo machen! Gleich sein erstes Auftreten ist so ahnungsvoll schön, dass wir nicht nöthig haben, mit gewissen wissbegierigen Leuten uns die Köpfe darüber zu zerbrechen, ob Rosalinde „eine alternde Coquette" gewesen, oder worin sonst ihr Zauber über Romeo bestanden.

So bereitwillig ich daher auch das psychische Colorit der Liebhaberinnen und Liebhaber des Sommernachtstraumes zugebe, so muss ich mich doch ganz entschieden derjenigen Ansicht widersezen, welche hierin irgend etwas wesenhaftes sieht. Diese Figuren sind vom Dichter meiner Auffassung nach als Typen gedacht und geschaffen; und es sind, wie ich bereits in der vorigen Abhandlung gezeigt habe, gewisse Gestalten in Lylys Gallathea und Endimion, welche den Dichter zu dieser Idee getrieben, und deren eigene typische Erstarrtheit daher den Typencharacter ener zur vollen Gewissheit machen.

Die bisherigen Erörterungen haben schon einen Gedanken nahe gelegt, in welchem ich für meine Person das ästhetische Grundprincip des Sommernachtstraums sehe, und den ich daher an dieser Stelle nochmals kurz besprechen möchte unter denjenigen Gesichtspunkten, welche ich dem Leser jetzt zu eröffnen im Stande bin.

Eins der erheblichsten Capitel in dem Buche der Dichkunst ist dasjenige, welches von dem Naturstande handelt, und zwar von dem Naturstande im streng wörtlichen Sinne als dem sich conventioneller Barbarei entgegen stellenden Standpunkte freier ästhetischer Empfindung, und in dem symbolischen Sinne als Ausdruck der ästhetischen Maximen, welche der Dichter bei Conception und Austragung seiner Schöpfungen walten zu lassen hat. Die Betretung dieses Naturstandes in seiner doppelten Bedeutung ist der eigentliche ästhetische Kern des Sommernachtstraums.

Mit grösstem Nachdruck hält Shakespeare seinen ver-

künstelten Barbaren [1]) den idalen Naturstand im strengen Wortverstande entgegen, indem er nicht allein in Oberons Vision das allerdings in allegorischen Formen, aber dennoch durchaus meisterhaft gemalte Bild der höfischen Barbarei entrollt, und auf diese indirect alle die Ausschreitungen zurückführt, deren sich die verdorbene Phantasie der Hofjunker und Hoffräulein des Theseus und der Hippolyta schuldig machen, sondern auch überall die Kräfte seiner Natur in Wirksamkeit treten lässt, um diejenigen Uebel zu heilen, welche jene Barbarei angestiftet hat. In erster Linie kommt dabei der Visionär Oberon selbst in Betracht, wie ich später an der Hand des Huon de Bordeaux noch genauer nachweisen werde. Es genügt an diesem Orte die Thatsache hervor zu heben, dass der Auberon in dem romantischen französischen Epos die Rolle des Beschüzers der Keuschheit spielt, denn dieser Zug musste ein so reines Herz wie dasjenige Shakespeares mit Nothwendigkeit dahin führen, diese Figur zur Incarnation des idealen Naturprincips zu machen, das sich mit nachdrücklicher Strenge der Fälschuug widersezt, welche sich der Hofdichter Lyly von seinem barbarisch conventionellen Standpunkte aus zu Schulden kommen lässt. Keuschheit ist ja nur der moralische Name der ungebrochenen idealen

1) „Der Mensch“, sagt Schiller in seinem 5. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, „kann sich“ (d. h. seinem, nach Schs. Meinung, angeborenen Menschheitsideale) „. . auf eine doppelte Weise entgegen gesezt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsäze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsäze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst und erkennt nur die Natur“ (d. h. den sinnlichen Trieb und die naturwüchsigen Erscheinungen der Sinnenwelt), „als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wilde, fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven“ (das heisst seines sinnlichen Naturtriebes) „zu sein. Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freunde, und ehrt ihre Freiheit, indem er bloss ihre Willkühr zügelt“ u. s. w. In dem hier angedeuteten Sinne habe ich oben das Wort Barbarei gebraucht. Vgl. auch Brief IV ebendas. Im Prologe z. Wallenst. sagt Schiller: „Denn jedes Aeusserste führt sie (die Kunst), die alles || Begränzt und bindet, zur Natur zurück.“

Naturkraft, wie denn der Anblick der reinen Natur unfehlbar in einem reinen kindlichen Herzen eine ungetrübt keusche Stimmung erzeugt. Es ist das so gewiss, dass z. B. Lessing unwillkürlich der moralisch absolut indifferenten Natur gradezu den Sinn der Keuschheit andichtet, weil er es gar nicht anders wusste, als dass die Natur das menschliche Gemüth zur Keuschheit hinzieht. Ich habe die betreffende Stelle schon in einer — nachträglich — der 2. Auflage meiner Sommernachtstraumsstudie beigefügten Note angeführt, wo sie einen höchst unverdient ungeeigneten und viel zu veilchenhaft bescheidenen Plaz gefunden; es sei daher vergönnt, sie hier an rechter Stelle zu widerholen und wirkungsvoll zu machen. Der Ausspruch (Hamb. Dramaturgie II. 59, Lessings sämmtl. Schriften. Hrsgb. von K. Lachmann. 13. Bde. Berlin 1838—1840, Bd. VII. S. 226) lautet:

„Nichts ist züchtiger und anständiger, als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebensoweit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nehmliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahr nimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie".

Der lezte Theil dieses Ausspruches interessirt uns hier augenblicklich allerdings nicht, doch berührt er unser Thema im grossen Ganzen in der That, und wir wollen ihn uns merken, vielleicht, dass sich aus ihm später Nuzen ziehen lässt.

Dass der Begriff der Kindlichkeit sich in gewisser Beziehung in unserer Vorstellung mit dem Begriffe der Natürlichkeit deckt, habe ich kaum nöthig zu bemerken. Die Denkkraft des Kindes hat sich noch nicht zu der energischen Selbständigkeit erhoben, um aus freier Entschliessung sich der Leitung der Natur entziehen zu können; unwillkürlich verlegen daher auch die poetischen Träume der antiken Mythologie, der biblischen Mythologie, der mittelalterlichen und neueren Dichter den paradiesischen, mit absoluter Sünd-

losigkeit geparten Naturzustand der Menschheit überhaupt in die früheste Kindheit der Menschheit. Diesem grossen Zuge echt naturwüchsig menschheitlicher Dichtung ist Shakespeares Genius gefolgt, indem er dem Oberon das Kind Robin als dienenden Geist bei Widerherstellung des idealen Naturstandes zuordnete. Ich habe nicht nöthig, mich hierüber widerholt in Auseinandersezungen einzulassen, sondern verweise deshalb einfach auf die 2. Auflage meiner Sommernachtstraumstudie [1]). Nur ein Punkt ist nochmals des näheren zu betrachten, den ich leider erst in den Nachträgen zur 2. Auflage der Studie zur Besprechung habe bringen können, und der zugleich beweist, dass Shakespeares Vorstellungen von einem menschlichen Naturstande durchaus nichts an sich haben von jener vag phantastischen Utopie dieser Vorstellung bei Ovid oder von ihrer gestaltlosen Abstractheit in der Bibel. Ich habe nämlich (a. a. O. S. 249, 250, Zus. z. S. 88 Note 1) gezeigt, wie Robin, dieser echt englisch nationale Kindergeist in seiner rührigen, naturfrischen Munterkeit nicht bloss die abstracte kindliche Natürlichkeit vertritt, sondern ganz concret die männlich kräftige Kindlichkeit, deren Hauptlust das energische Wetten und Wagen, der Kampf mit Schicksal und Naturkraft ist. Als Hauptvertreter dieser „gesunden" Richtung wurde zu Shakespeares Zeit nachweislich der Weltumsegler und Seeheld Franz Drake betrachtet, den noch 1589 George Peele in einem Abschiedsgrusse [2]) als solchen gefeiert hatte [3]), den

1) SS. 92—94.

2) Der Titel des Gedichtes lautet (nach Dyce, The dramat. and poet. works of Rob. Greene and Ge. Peele, London 1874. Lex. 8°): A Farewell, Entituled to the famous and fortunate Generalls of our English forces: Sir John Norris and Sir Francis Drake Knights and all theyr brave aad resolute followers. 1589. 4°.

3) Ich hebe nur die beiden Stellen hervor, welche Drakes erwähnen:

> Bid all the lovely British dames adieu,
> That under many a standard well-advanc'd
> Have bid (= bidden; Dyce emendirt hid = hidden) the
> sweet alarms and braves of love;

(die unter manchem Fahnenträger, — scil. von euch — den sie in ihrem Dienste gar weit befördert hatten — well advanced —

er ihm als dem Anführer der abenteuerlichen Expedition zusang, welche in jenem Jahre von einer Anzahl engli-

---

das holde Aufgebot und die Herausforderung zur Liebe haben ergehen lassen. Die Worte sind stark equivoque, und eben deshalb hat Dyce wahrscheinlich die Lesart bid für unrichtig gehalten und durch das unbrauchbare hid ersezt;)

Bid theaters and proud tragedians,
Bid Mahomet, Scipio, and mighty Tamburlaine,
King Charlemagne, Tom Stuckley, and the rest,
Adieu.

(Die Lesart Scipio beruht zwar nur auf Conjectur; indess sie ist ms. Es. zweifellos richtig, denn es steht nach Collier, Hist. of the Engl. dram. poetry III. 24 fest, dass es damals ein antikisirendes Stück Scipio Africanus gegeben, dessen Verfasser wir nicht mehr kennen. Dass es auch ein Drama Charlemagne gegeben, muss nach dem Zusammenhange angenommen werden; bekannt ist aber ein solches nicht mehr. Es ist gewiss nicht zu gewagt, zu vermuthen, dass der Stoff dazu aus dem Huon de Bordeaux entlehnt ist; und ist es daher nicht unmöglich, dass in eben diesem Charlemagne die Rollen des Feenkönigs und Delfragus vorkommen, von denen Greenes Groatsworth und Nash reden. Mahomet ist die Titelrolle eines, wie Collier a. a. O. S. 25, 26, wahrscheinlich auf Grund der sogen. Jests of George Peele behauptet, seiner Zeit berühmten Stückes von Peele selbst, The Turkish Mahomet and Hiren the Fair Greek (Griechin). Das Stück ist verloren gegangen. Dyce works of Gr. a. P. London 1874, S. 341. — Tom Stuckley kommt in Peeles Drama: The Battle of Alcarar vor, indess spricht Dyce — ohne Ueberzeugungskraft für mich — in seiner Einleitung zu eben diesem Drama die Vermuthung aus, dass die vorstehende Anspielung sich nicht auf den peeleschen Stuckley, sondern auf ein verloren gegangenes Stück bezieht. Tamburlaine ist Marlowes Tamburlaine.)

To arms, to arms, to glorious arms!
With noble Norris, and victorious Drake,
Under the sanguine cross, brave England's badge,

(Wahrzeichen)

To propagate religious piety u. s. w. Eine Affectation, welche erkennen lässt, dass die Sache selbst Peelen nicht begeisterte. Dass ihn dagegen Drakes Persönlichkeit in wirkliches Feuer versezte, beweist der Schluss des Gedichts:

O, ten-times-treble happy men, that fight
Under the cross of Christ and England's queen,
And *follow such as Drake and Norris are!*
All honours do this cause accompany;

scher Edelleute, unter denen sich auch Essex befand, auf eigne Faust unternommen wurde, um Philipp von Spanien den 1581 usurpirten Thron von Portugal wider zu entreissen. Das Admiralschiff Drakes, mit welchem derselbe seine Erdumsegelungs-Expedition (23. December 1577 — 5. November 1580) geführt hatte, lag in London auf der Themse und wurde zu Shakespeares Zeit als öffentliches Vergnügungslocal benuzt. Die Höhenausdehnung deren der englische Nationalstolz fähig ist, ist sprichwörtlich; selten dürfte er indess einen so hohen Scalenstand erreicht haben und in Zukunft wider erreichen, als bei dem Anblicke des drakeschen Schiffes in jenen Tagen, wo der Sommernachtstraum gedichtet wurde. Auf diesem Schiffe war der Seemann Drake, den Spaniern, von denen bekanntlich die erste Weltumsegelung (1519—1522) unter Leitung des Portugisen Magelhaes ausgegangen war, wett geworden, wie er später als Seeheld ihr gefährlichster Feind wurde. Dass unter solchen Umständen jeder Londoner das Emblem kannte, mit welchem Drake vor seiner Abreise sein Admiralschiff hatte zieren lassen, liegt auf Hand, ja, bei der Sinnesweise des Volkes lässt sich nicht einmal bezweifeln, dass jenes Emblem als ein der ganzen Nation zukommendes betrachtet wurde. Und der Sinnspruch dieses Emblems lautete, zwar nicht wörtlich, wohl aber dem Sinne nach: I'll put a girdle round about the earth, Worte, welche

---

All glory on these endless honours waits:
These honours and this glory shall He send,
Whose honour and whose glory you defend.

Essex kehrte schon 1589 von dieser verunglückten Argonautenfahrt heim, und diese Gelegenheit benuzte Peele zum zweiten Male die Ruhmesfanfare über die heroische Unternehmung zu Essexs speciellen Ehren in einem Eglogue (offenbar verdruckt für Eulogue) Gratulatorie zu blasen. Da dem Dichter all und jeder Stoff zur nationalen Begeisterung fehlte, und ihm auch der populäre Nationalheld Drake hier keinen Begeisterungsimpuls mehr geben konnte, dessen überhaupt in dem Elogium nicht gedacht ist, so hat er sich auf eine im steifbeinig allegorischen Zopfstile gehaltene Ode ohne alle Wärme beschränken müssen. Grade dieser Gegensaz aber zeigt, was der Name Drake damals für England bedeutete.

Shakespeare mit dem charakteristischen Zusaze: in forty minutes [1]) seinem Robin in den Mund legt, da ihn Oberon ausschickt, das Heilkraut zu holen für die Uebel, welche eine unnatürlich conventionelle Kunst erzeugt hat.

Ich werde weiter unten noch an einer höchst wichtigen Stelle des Sturmes zu zeigen haben, dass Shakespeare in

1) Meine obigen Bemerkungen muss ich auch dann aufrecht erhalten, wenn sich etwa herausstellen sollte, dass der Wortlaut der Inschrift an Drakes Admiralschiff nicht so vollkommen genau mit den Worten Robins übereinstimmt, wie ich angenommen habe. Ich verdanke die Notiz von dem Emblem Elzes William Shakespeare S. 153, welcher leider den Wortlaut des Emblems nicht angiebt, obwohl ihm seine englische Quelle Henry Green, Shakespare and the Emblem-Writers S. 413 ff.) dies wohl ermöglicht haben dürfte. Jeder aber der sich die Situation im Sommernachtstraume vergegenwärtigt, wo die Worte gesprochen werden, und der gleichzeitig die historische Situation Englands erwägt, unter welcher der Sommernachtstraum ins Leben getreten ist, kann nicht einen Augenblick darüber in Zweifel sein, dass es mit der Anspielung auf Drakes Erdumsegelung in der Stelle seine volle Richtigkeit hat. Nicht umsonst wird Robin ermahnt, sich so zu beeilen, dass er eher zurück sei, als das gefährliche Seeungeheuer der Leviathan — man denkt unwillkürlich dabei immer an die schwerfälligen Kolosse der spanischen Armada — auch nur eine einzige Seemeile schwimmen könne. Und auf diese, doch gewiss auffällige Zeitbestimmung antwortet Robin mit der noch viel auffälligeren, er wolle in (40, d h) 5 Minuten eine Reise um die Erde — nach dem Stande der Dinge also die dritte Reise um die Erde! — machen. Wer sich in Shakespeares Manier einigermassen eingearbeitet hat, wird aber auch wissen, dass die Phrase: to put a girdle round about the earth = die ganze Erde umgürten, auf irgend einem Anklange beruhen muss, den wir heutigen Leser nicht mehr kennen; denn jeder, der nicht schläft, wenn er über Shakespeares Werken sizt, muss es empfinden, dass der Ausdruck derartig unnatürlich ist, dass er durch irgend einen Umstand veranlasst sein muss, welcher aus der Dichtung an sich nicht hervorgeht. Shakespeare aber wäre der lezte, einen solchen unleugbaren ästhetischen Fehler zu begehen, wenn er denselben nicht durch eine ästhetische Rücksicht rechtfertigen könnte, welche den Fehler erheblich überwiegt. Vom Standpunkte des Seefahrers, der doch zugleich Kartograph ist, hat dagegen die Phrase: to put a girdle r. ab. th. earth etwas ungemein sinnbildlich ansprechendes und natürliches.

seinen Vorstellungen über den idealen Naturstand der Poesie zwar nicht den Zug zur rein hellenischen Antike zeigt, wie unsere Lessing, Schiller und Göthe, dennoch aber auch hier allem unrealen Utopismus fern steht, indem er auf das echt Nationale den Blick richtet, und sich von dieser formalen Concretheit aus zum idealen Humanismus erhebt. Und schon die Exemplification mit Drake hat ihre rein humanitäre Seite. Drake so wenig wie Shakespeare selbst war denjenigen Gesellschaftskreisen entsprossen, welche unter der Knechtschaft der höfischen Barbarei schmachteten, sofern ihr Naturgefühl nicht schon gänzlich durch Künstelei zerstört war; Drake war Sohn eines Matrosen, Shakespeare selbst stammte aus der einfachen Bürgerfamilie einer kleineren Provinzialstad; beide also hatten ungehemmt die reine Natur auf sich wirken lassen können.

Die Symbolik, welche Shakespeare nach vorstehenden Andeutungen in die Figur Robins legt, verleiht der an und für sich für den Aesthetiker absolut gleichgiltigen Frage, ob die Verbindung Robins mit Oberon eine eigene Erfindung des Dichters ist, ein gewisses Interesse. Muss sie nämlich bejaht werden, so erhalten wir ein Argument mehr für die Thatsache, dass die Rückkehr zum idealen Naturstande das eigentliche ästhetische Ziel des Sommernachtstraums ist; denn der Dichter des Sommernachtstraums kann die Verbindung dieser beiden symbolischen Kräfte schlechterdings nur von diesem Standpunkte aus bewirkt haben. Ich vermuthe, die Frage muss bejaht werden. So weit unsere Kenntniss reicht, können wir mit voller Sicherheit nur behaupten, dass der Mythus von Oberon dem elfischen Könige vor Shakespeare in der englischen Poesie von Greene und Spenser behandelt ist[1]). Beide wissen aber nichts von irgend welcher Beziehung eines Koboldes (puck) zu Oberon, wie denn auch die Klasse von Geistern, welcher der altenglische Robin Goodfellow angehört, nämlich die Hausgeister, in der echten Volkssage sich mit den

1) Grenes Groatsworth of Wit und die Vorrede von Thom. Nash zu einem greeneschen Pamphlet legen die Vermuthung nahe, dass Oberon schon vor Greene und Spenser auf die englische Bühne gebracht ist; aber auch dieser — eventuelle — vorgreenesche Oberon hat keinen puck zur Seite.

Elben und Feen nicht berühren. Vergl. Jac. Grimms Mythologie, 3. Ausgabe 2 Bde. Göttingen 1854, Bd. I S. 468 ff. In einem englischen Volksbuche aus Shakespeares Zeit [1]) findet sich nun aber eine ganz ähnliche Versezung des Hausgeistes Robin in die Feenwelt und an den Hof König Oberons, wie im Sommernachtstraume; ja die Verknüpfung beider Sagenkreise hat in diesem Volksbuche sogar eine Gestalt angenommen, die den Anschauungen der ursprünglichen Volkssage noch viel entschiedener widerspricht, als diejenige Gestalt ihrer Verknüpfung im Sommernachtstraume; denn Robin, der hier Oberons Hofnarr (jestler) ist, ist dort sein Sohn. Sehen wir aber von diesem Volksbuche ab, so sind wir, wie die Dinge liegen, gezwungen, anzunehmen, dass kein anderer wie Shakespeare den Oberon und Robin zusammen gethan habe [2]). Die Frage ist also: haben wir ein Recht, oder wohl gar die Verpflichtung, bei Shakespeares Sommernachtstraum von den Mad Pranks abzusehen? Mit einer Einmüthigkeit, die unter Gelehrten selten, in Fragen der Shakespeareforschung fast unerhört ist, erhält man bei den Shakespeareforschern, die wie Elze, Gervinus, Kreyssig sich überhaupt mit der — in ihren Augen offenbar höchst untergeordneten — Frage befasst haben, die bedenkenlose Antwort, dass in der That die Mad Pranks als eine von Shakespeares Quellen zum Sommernachtstraume zu betrachten seien. Alle diese Ge-

---

1) Robin Goodfellow, his Mad Pranks and Merry Jestes. So lautet nach Colliers Einleitung zum Sommernachtstraume der Titel des Buches, das — nach Collier a. a. O. — Ende der der dreissiger oder Anfang der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts auf Kosten der Percy-Society nach der Ausgabe von 1628 wider abgedruckt ist.

2) Gewöhnlich wird die Sache so dargestellt, und allem Vermuthen nach auf Colliers Instanz so dargestellt, als ob Shakespeare die Figur des Robin überhaupt den Mad Pranks verdanke; wer aber die Sache sorgfältig erwägt, wird zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass davon keine Rede sein kann; dass die volksthümliche Figur des Robin Shakespearen aus seiner eigenen Kindheit bekannt genug sein musste, und dass also nur in Frage kommen kann, ob die eigenthümliche Combination Oberon und Robin durch das Volksbuch angeregt ist.

lehrten wissen, dass wir keine ältere Ausgabe der Mad Pranks besizen, als diejenige, nach welcher die Percy-Gesellschaft den Neudruck derselben hat bewirken lassen, also keine ältere, als die 1628er Ausgabe; aber, sagen sie, „Collier meint, das Buch habe mindestens schon 40 Jahre früher existirt,“ und damit ist dieser kritische Punkt höchst kritisch erledigt. Collier „meint“ das wirklich, aber auf was für Gründe hin meint er es denn? Nun auf gar keine Gründe; er „meint“ es eben nur. Er sagt in seiner Einleitung zum Sommernachtstraume: „Die Percy-Gesellschaft hat unlängst“ (vor 1842) „eine Erzählung“ (tract), „betitelt: Robin Goodfellow u. s. w. nach einer Ausgabe von 1628 wider abdrucken lassen; es kann indess nur geringer Zweifel darüber herrschen, dass die Originalausgabe mindestens 40 Jahre früher erschienen ist.“ Hätte Collier für sein: „there is little doubt“ auch nur den geringsten plausiblen, geschweige denn stichhaltigen Grund gehabt, er würde ihn wahrhaftig nicht für sich behalten haben. Man thut aber, wie die Dinge liegen, Colliern kein Unrecht, wenn man behauptet, er, dessen ganzer Ehrgeiz nur darauf ging, der berühmteste Shakespearequellenentdecker zu werden, habe jene kritiklose Versicherung auf gut Glück nur deshalb ausgesprochen, um eben in den Mad Pranks eine neue werthvolle Quellenentdeckung machen zu können. Ich bedanke mich, unter diesen Umständen Colliers Versicherung zum kritischen Ausgangspunkt der Forschung zu nehmen, und — da die Möglichkeit, dass die Mad Pranks schon Jahrzehnte vor 1628 existirt haben, entschieden in abstracto nicht zu leugnen ist — muss ich mir wenigstens das Recht reserviren, an dem Inhalte derselben zu prüfen, ob irgend welche stoffliche Beziehung zwischen ihnen und dem Sommernachtstraume bestehen, welche zu der Vermuthung zwingen, dass die Mad Pranks vor dem Sommernachtstraume existirt, also auf diesen eingewirkt haben.

Dank der Herausgeber-Gründlichkeit des Delius, sind wir in der Lage, ohne grosse Schwierigkeit die Frage mit ziemlicher Sicherheit dahin entscheiden zu können, dass der Sommernachtstraum auf die Mad Pranks, nicht aber die lezteren auf den ersteren eingewirkt haben.

Die Mad Pranks, nach den Proben, welche Delius giebt, ein Volksbuch im edelsten Sinne, sind eine ins Feenhafte gekleidete Eulenspiegeliade, und zwar ist das feenhafte Colorit in allen wesentlichen Zügen dem Sommernachtstraume entlehnt [1]). Der Einfluss des Sommernachtstraums tritt, wie mich deucht, recht stark zu Tage in dem folgenden Capitel: Was dem Robin-Goodfellow begegnete, nachdem er den Schneider [2]) verlassen hatte, welches Delius glücklicher Weise mitgetheilt hat. Dort heisst es nämlich:

---

1) Collier macht a. a. O. über die äussere Ausstattung der 1628er Ausgabe der Mad Pranks in einer Note folgende Mittheilung: „Auf dem Titelblatte befindet sich ein Holzschnitt, welcher Robin Goodfellow darstellen soll Er gleicht einem Satyr, mit Klauen und Hörnern und einem Besen über der Schulter." Die Satyrgestalt erklärt sich aus Robins satirischer Function im Sommernachtstraume sehr einfach; an diese erinnert auch der Besen, mit welchem Robin am Schlusse des Sommernachtstraums die Bühne der Handwerker fegt. Dieser Besen ist aber für das Volksbuch sinnlos. „Sir Hugh Evans", fährt Collier in seiner Note fort, „war sonder Zweifel in solcher Weise" (auch mit dem Besen?) „maskirt, als er den Robin Goodfellow in den Lustigen Weibern spielte " Kann sein; der Robin des Sommernachtstraums, auf den es hier allein ankommt, entschieden nicht; er ist in seiner äussern Erscheinung blosses Kind; ein Zug, der auch auf das Volksbuch übergegangen ist.

2) Robin sagt bekanntlich II, 1 zu der Fee, welche ihn fragt, ob er der bekannte Robin sei:

The wisest aunt, telling the saddest tale,
Sometime for three foot stool mistakes me;
Then slip I from her, bum, down, topples she,
And „*tailor*" cries u. s. w.

Hierzu macht Samuel Johnson (nach Malone-Bosw. V, 208 N. 3) folgende Bemerkung: Die Gewohnheit „Schneider" zu rufen bei plözlichem Fallen auf den Rücken, glaube ich mich zu erinnern, beobachtet zu haben. Derjenige, welcher beim Niedersezen den Stuhl verfehlt, fällt nieder grade wie ein Schneider auf seinem Tische kauert. — Dann bemerkt Johnson noch, dass Warburton und „the Oxford editor" statt: tailor cries, lesen wollten: and rails and cries; doch diese Emendation sei zu verwerfen. Lezteres wird gewiss kein Mensch, der eine Ahnung von schakespearescher Textkritik hat, bestreiten wollen; dass aber selbst Delius und Schmidt (Sh.-Lexic. s. v. tailor) die fade johnsonsche Erklärung, die übrigens auch Bendas Beifall

Als Robin sich wohl eine Tagereise weit vom Hause seines Meisters entfernt hatte, sezte er sich nieder, und da er müde war, schlief er ein. Kaum hatte sich der Schlummer seiner ganz bemächtigt und seine lange geöffneten Augenlieder geschlossen, als es ihm schien, als ob viele angenehme (goodly) und zärtliche (proper) Personen, in possirlichen Tänzen (anticke measures [1]) um ihn herum hüpften und gleichzeitig hörte er eine solche Musick, dass er bei sich dachte, dass Orpheus, dieser berühmte griechische Fiedler, — wäre er nur am Leben gewesen, — so ruhmlos geworden wäre, wie ein walliser Harfner, der für Käse und Zwiebeln spielt, wenn man ihn mit jenem verglichen hätte u. s. w.

---

gefunden zu haben scheint, anführen, ohne irgend welchen eigenen Zusaz, finde ich denn doch etwas auffällig. Sollte das „tailor" cries vielleicht mit den Mad Pranks zusammen hängen? Hat Robin, nach dem von Delius nicht mitgetheilten Capitel über Robins Aufenthalt beim Schneider, dort etwa solche Streiche gemacht, wie er sich hier rücksichtlich der „wisest aunt" rühmt? Das „tailor" cries, welches dann verstanden werden müsste als: mir gehts wie dem Schneider, würde dann eine sehr bestimmte Bezugnahme auf die Mad Pranks sein. Ich möchte indes einse andere auf Lyly gehende Erklärung für möglich halten. Wie gezeigt, enthalten die Worte: The wisest aunt, telling *the saddest tale*, eine Anspielung auf Lyly, auf den überhaupt die ganze Erzählung geht. Robin sagt bildlich: Manchmal, wenn Lyly daran geht, seine langweiligste Geschichte zu erzählen, möchte er auch mich, die kindliche Natur, zum Stüzpunkt seiner Darstellung machen, (ich soll der pythische Dreifuss für seine Vaticinationen sein); das heisst, er versucht, einen kindlich naiven Ton anzuschlagen. Dann aber entschlüpfe ich ihm geschwinde, so dass er durch seine Plumpheit sich lächerlich macht, und von dem ganzen Auditorium (the whole quire), das recht gut weis, wie weit es mit seiner und seiner Patrone Naivetät her ist, ausgelacht wird. Dann schreit er: Schneider! d. h. kennzeichnet sich selbst als Mann, der nach dem Grundsaze: Kleider machen Leute, arbeitet; hustet, — und sucht sich durch eine Narrethei zu helfen. Dass der Endimion zu dieser Stichelei Grund genug bietet, ist gewiss; derselbe ist durchaus nach Leicesters augenblicklicher Situation zugeschnitten, und dabei auch die naive Tonart — ich erinnere an Gerons Brunnenrede — versucht. Unter dem Auditorium mag das wohl manch angurisches Lächeln erregt haben.

1) Bottom und seine Genossen.

Die Eulenspiegelnatur des Robin der Mad Pranks ist aus dem anderen Capitel zu erkennen, das Delius aus dem Volksbuche mittheilt. Dasselbe führt die Ueberschrift: „Wie Robin G. einem Grobian vergalt“, und erinnert lebhaft an das deutsche Faustbuch cap. 39 (Neuer Abdruck. Halle 1878, S. 83). Das Volksbuch erzählt: Robin ging über Feld und traf auf einen Grobian, den er folgendermassen anredete: Freund, sprach er, was ist die Uhr? Ein Ding, antwortete der Tölpel, das die Tageszeit zeigt. Nun, dann spiele ein Mal Uhr, sagte Robin, und sage mir, was es an der Zeit ist. Das brauch ich nicht, entgegnete jener; doch damit du dich mir verpflichtet fühlst, so wisse, dass jezt dieselbe Tageszeit ist, wie gestern um dieselbe Zeit. Diese vorqueren Antworten reizten Robin, so dass er bei sich ein Gelübde that, Rache zu nehmen. Und das vollführte er auf folgende Weise. Er verwandelte sich in einen Vogel, und folgte dem Bengel, der sich auf ein nahe liegendes Feld begab, um ein Pferd einzufangen, das dort graste. Das Pferd war unbändig und sprang über Stock und Stein und der Bengel hinterdrein; aber mit geringem Erfolge, denn das Pferd war ihm zu flink. Darüber freute sich Robin; denn jezt oder nie war es Zeit, seine Rache ins Werk zu sezen. Sofort nahm Robin die Gestalt des Pferdes an, welches der Bengel verfolgte, und dann stellte er sich in den Weg. Augenblicklich hält ihn der Bengel fest und sezt sich auf seinen Rücken; aber lange hatte er noch nicht geritten, da warf er den groben Tölpel durch einen Fehltritt zur Erde, so dass er beinahe das Genick gebrochen hätte. Aber das schien ihm noch keine genügende Strafe für die vorqueren Antworten, die er erhalten; sondern er stand still und liess den Bengel nochmals aufsizen. Der Weg, den der Bengel reiten musste, führte durch eine grosse Wasserpfüze von ziemlicher Tiefe; da musste er nothwendig hindurch reiten. Kaum war er mitten darin, als Robin ihn mit dem Sattel zwischen den Beinen zurückliess, und in der Gestalt eines Fisches ans Ufer schwamm, und lachend mit Ha! Ha! Ha! davon lief. (Man denke an Robins Worte III, 1: I'll follow you u. s. w.)

Dass es Shekespeares Bestreben gewesen ist, nicht weniger beim Robin, wie beim Oberon und der Titania an Vorstel-

lungen anzuknüpfen, die seinem Auditorium durchaus geläufig waren, darüber lässt die exponirende Einleitung der 1. Scene des II. Akts nicht den geringsten Zweifel. Was insbesondere den Robin betrifft, so dient diesem Zwecke die bereits in der 1. Auflage meiner Studie (S. 37) vollkommen richtig gewürdigte Rede Robins:

Thou speakst aright;
I am the merry wanderer of the night u. s. w.

Shakespeare giebt damit, sowie durch den Namen Robin Goodfellow aufs unzweideutigste zu verstehn, dass er bei Ausgestaltung seines Puck an die Volkssage angeknüpft hat; aber freilich ohne sich von derselben unbedingt das Gestaltungsgesez dictiren zu lassen. Hätte sich nun Shakespeare bei diesem Bestreben auf ein Volksbuch wie die Mad Pranks stüzen können, er würde keinenfalls diese Stüze verschmäht haben; ja ich behaupte ohne weiteres des bestimmtesten, sein blosses Gedächtniss hätte ihn zu einer solchen Benuzung des Volksbuches gezwungen. Das hätte aber durchaus an keiner anderen Stelle geschehen können, als in der eben allegirten Rede Robins, oder etwa in der Rede der Fee, welcher Robin in jener Rede erwidert. Ich selbst kann — ausser dem oben besprochenen, höchst zweifelhaften „tailor“ — nicht die geringste bestimmte Andeutung, oder vielmehr Bezugnahme auf die Mad Pranks in jenen beiden Reden entdecken, und — was mehr ist — Delius, welcher die Mad Pranks selbst vor sich gehabt, und mit dem Sommernachtstraume verglichen hat, hat ebenfalls keinerlei Bezugnahme des Sommernachtstraums auf dieselben entdeckt. Ich schliesse daraus, wie bemerkt, dass die Mad Pranks durch den Sommernachtstraum beeinflusst sind; und ich fühle mich dazu um so mehr berechtigt, weil Collier in der mehrfach angezogenen Einleitung zum Sommernachtstraume ganz richtig darauf hinweist, dass Henry Chettle — nach Delius (Abhandlungen, SS. 325 ff.) überhaupt ein ungeschickter Nachtreter Shakespeares — im September 1602 sich mit dem Plane eines Dramas herum schlug, welches den Titel: Robin Goodfellow führen sollte. (Henslowe's Diary, S. 239, 2 Eintragungen.)

Mag man aber auch diese Gründe für die Einfügung des Robin Goofellow in den Elfenmythus durch Shakespeare

für stichhaltig erachten oder nicht, unter allen Umständen bleibt gewiss, dass Oberon und Robin in Shakespeares Phantasie durch einen magnetischen Zug edelster Symbolik zu einem Ganzen zusammen gezogen sind. Oberon repräsentirte, wie später zu zeigen sein wird, in des Dichters Vorstellung das auf fester moralischer Grundlage ruhende Ideal des ästhetisch Schönen, und Robin die angeborene Anlage zu diesem Ideale. Ganz natürlich nahm daher auch Oberon in Shakespeares Vorstellung die Gestalt des reifen gesezten Mannes Robin diejenige des muthwilligen Knaben an; und ganz natürlich musste Shakespeare dem lezteren die Function übertragen, durch seine Kindeseinfalt im Dienste des ersteren die sinnlich Verführten auf den Standpunkt des idealen Naturstandes wider zurück zu führen, spielend, kindlich tändelnd wider zurück zu führen, wie die echte Kunst[1]).

1) Von diesem Gesichtspunkte aus ist es von erheblichem Belang, dass Oberon dem Robin zutraut, er habe absichtlich den Lysander mit dem Demetrius verwechselt. Das ganze Auditorium ist Zeuge davon, dass dieser Verdacht falsch ist; es liegt aber darin eine ausserordentlich feine Charakteristik, die uns in Robin deutlich den muthwilligen Knaben erkennen lässt. Genau diesem neckischen Kindescharakter entspricht es auch, wenn Robin III. 2 sagt:

And those things do best please me,
That befall preposterously.

In Schlegels Uebersezung verlieren diese Worte alle Präcision, und ebenso in der bendaschen; Bodenstedt allerdings sagt ziemlich präcis:

„Denn am besten mir gefällt
Eine recht verkehrte Welt";

damit aber ist den Worten ein durchaus falscher Sinn gegeben. Robin sagt ganz bestimmt: die kleinen Missgeschicke (things) machen mir am meisten Freude, die dem Menschen nur deshalb zustossen (befall), weil er schon vorher die Disposition dazu in sich gehabt hat. Das ist echter Kinderscherz, und stimmt genau mit Robins eigener Charahteristik seines Wesens überein, die er der Fee am Anfange von II. 1 giebt (Thou speakst aright u. s. w.). Das muthwillige Kind ist stets darauf bedacht, dem Menschen seine Schwächen abzuluxen und zur Erscheinung zu bringen. Ganz in diesem selben Ideenkreise ist auch Robins altkluge Entschuldigung III. 2 gehalten:

Then fate o'errules, that one man holding troth,
A million fail, confounding oath and oath =

Aber nicht bloss innerhalb des Kreises der Animalität, innerhalb deren der eigentlich dramatische Theil des Sommernachtstraums sich abspielt, hat Shakespeare durch bestimmt ausgeprägte Figuren das ästhetische Princip der Naturalität verkörpert; er hat nicht bloss die beiden menschlich idealen Typen in elfischer Gestalt, den Oberon und Robin zu diesem Behufe erschaffen; sondern er hat es gewagt, diesen Kreis, in welchen er als Dramatiker hätte eingebannt bleiben sollen, zu überschreiten, und die Natur selbst zur theilnehmenden Genossin jener Animalität zu machen. Der Dichter hat sich damit das wahrhaft kolossale Problem einer Combination der beschreibenden und dramatischen Dichtungsart gestellt, das nur zum Theil gelingen konnte, und daher auch nur zum Theil gelungen ist.

Wie ich im Verlaufe dieser Abhandlung zeigen werde, hatte Spenser unter ungleich viel leichteren Verhältnissen in seiner „Die Thränen der Musen" betitelten Elegie den Zustand der damaligen englischen Dichtkunst, insbesondere des Dramas mit einer Regenzeit verglichen, welche die Flüsse überschwellen macht, und die gewohnten Freuden des Naturlebens hemmt. Dieser bei Spenser in seiner auf abgezirkelte Doppeldeutigkeit berechneten allegorischen Form verkommene Gedanke liess sich sehr leicht mit der Oberonsage in Verbindung sezen, sobald nur der Hauch des Genius ihn aus seiner Erstarrtheit erlöste; denn König Oberon besizt nach dem Huon die Hexenkraft[1]) des „Wettermachens". Shakespeare ging daher auf den Gedanken ein, und erschuf unter seiner Leitung einen kühnen ästhetischen Contrast: die unfreundlich kalte Regenzeit als Symbol der Zeit der verkünstelten Unnatur, mit welcher das Stück beginnt, und die heitere Sommerzeit, als Symbol des freien idealen Naturstandes, mit welchem das Stück als seiner formalen *κάϑαρσις* schliesst. So poetisch vollkommen der Gedanke an sich ist; so durchaus er Göthes Wort entspricht:

---

dann ist das Missgeschick, dass heut zu Tage auf einen Mann von Wort (holding troth) eine Million kommen, die dadurch banquerott werden, dass sie die widersprechendsten Versprechungen sogar eidlich bekräftigen, daran schuld, dass dieser ebenfalls in meine Hände gefallen ist.

1) Vgl. Jac. Grimm, Mythologie 3. Ausg. II. 1040 ff.

Wer lässt den Sturm zu Leidenschaften wüthen?
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen
Auf der Geliebten Pfade hin?

es war eine Unmöglichkeit, ihn — dramatisch belebt — durchzuführen; und die Ausführung ist daher in mehrfacher Beziehung missglückt, so dass sich ästhetische Unzuträglichkeiten ergeben haben, die zu vermeiden gewesen wären, wenn der Dichter sich in diesem einzigen Punkte von den concret gestalteten Reminiscenzen der Zeit mehr emancipirt, sich ihnen gegenüber auf den absolut idealen Standpunkt gestellt hätte.

Vor allem gilt dies von dem Ausgangspunkte, der unerquicklichen Regenzeit. Der sonstige Plan des Dichters, welchen derselbe verfolgen musste, sobald er sich nicht in jenes unendlich Leere, in diese in nichts verflüchtigte Abstraction verirren wollte, die ihm Schmidt und Ulrici andichten; der sonstige Plan des Dichters, sage ich, machte es zur unbedingten Nothwendigkeit, völlig darauf zu verzichten, aus der rein allegorischen Voraussezung der Regenzeit irgend welche dramatische Consequenz zu ziehen; und so blieb dem Dichter denn nichts weiter übrig, als durch eine einzige Rede der Titania uns mitzutheilen, dass augenblicklich Regenzeit, überhaupt anomales Wetter den Lebewesen den Naturstand verleide. Wie bald ist eine solche Rede vergessen! Wie wenig wirkungsvoll aber grade diese Rede sich vom Standpunkte des ästhetischen Zweckes des Dichters aus beweist, davon kann sich ein jeder aus den landläufigen Commentaren zum Sommernachtstraume überzeugen. Es ist bisher noch keinem einzigen Commentator eingefallen, die Rede als einen wesentlichen Theil des oben angedeuteten ästhetischen Contrastes aufzufassen; ein handgreiflicher Beweis, nicht bloss dafür, dass den Commentatoren ihre eigene verwässerte Weisheit unbedingt obenan steht, sondern dass hier in der That die Proportionen nicht mit demjenigen technischen Geschicke gewählt sind, das unseren Dichter sonst als Dramatiker so unvergleichlich macht. Durchgehends wissen die Commentatoren mit Titanias Rede gar nichts anzufangen. Nur einer weis mehr; aber dieses plus stellt sich bei Lichte auch als

minus heraus. Er weiss nämlich, dass die Rede schön ist; und das ist nicht wahr. Ich habe in meiner Studie die Rede so sorgfältig besprochen, dass ich hier das Urtheil abgeben kann, die Rede ist als Theil eines Dramas ein grosser Fehler, und auch in sich als Ganzes betrachtet, kein wahres Kunstwerk, sondern eine moralische Declamation in allegorischer Form. In sämmtlichen Werken Shakespeares findet sich kein Seitenstück zu dem Fehler, welchen diese Rede darstellt; und es wird sich als unumstössliche Thatsache herausstellen, dass Shakespeare hauptsächlich durch Rücksicht auf Spenser zu diesem Fehler verführt ist. Das was schön, sehr schön ist an der Rede, sind ihre einzelnen Theile, in denen sich die Originalität von Shakespeares Ingenium vollkommen ausprägt; denn jede einzelne Redewendung zeugt von der natürlichen Wärme und Wahrheit desselben. Es ist aber noch ein anderer Punkt, welcher die beabsichtigte ästhetische Wirkung der Rede noch mehr zerstört, als ihre dramatische Isolirtheit und ihr streng allegorischer Charakter. Die historischen Motive nämlich, welche den Anstoss zur Schöpfung des Sommernachtstraums gegeben haben, und die sich im Laufe dieser Untersuchung von selbst mehr und mehr enthüllen werden, haben sie durch ein hässliches allegorisches Seil — wahrscheinlich dem besseren Gefühle Shakespeares zum Troz — mit dem Monde verknüpft, so dass er im Widerspruche mit dem Huon das böse Wetter auf Einflüsse des Mondes zurück geführt hat. Nicht bloss in jener ersten Rede spricht Titania dies gradezu aus, obwohl sie — dem Bedürfnisse der Allegorie entsprechend — ihre Rede mit den Worten schliesst:

> And this same progeny of evils comes
> From *our* debate, from *our* dissension:
> We are their parents and original;

sondern sie sagt auch später noch ein Mal, als sie angeordnet hat, man solle den Bottom in ihr Gemach bringen: The moon, methinks, looks with a watery eye. Heut zu Tage kann sich der stärkste Denker aus diesem Wirrwarr nicht herausfinden, der nicht zufällig durch das Studium der damaligen englischen Dramatiker weis, dass Titania in diesem Zustande neben ihrem allgemein symbolischen Gehalte auch noch speciell eine körperliche Concentration der lyly-

schen Cynthia in der Gallathea, dem Woman in the Moon und im Endimion darstellt, und dass die echte Cynthia, der Mond, eben über dieses ihr menschliches Zerrbild zornig ist, und deshalb durch Regenwetter deren ärgerlich zuchtlose Tänze, *the parents and original* eben dieses Wetters, hindern will. Unfraglich aber hat diese schwierige Combination schon zu Shakespeares Zeit dem Auditorium zu denken geben müssen, so dass dasselbe gezwungen war, durch verstandesmässige Reflexion die Rede noch mehr zu isoliren, als sie ohnehin schon zum Schaden der Harmonie ästhetisch isolirt ist.

Dramatisch viel wirkungsvoller ist die *κάθαρσις*; in ihr bethätigt sich ganz Shakespeares Originalität, die hier sich wider ganz ästhetisch frei fühlte. Ich habe schon in der 2. Aufl. der Studie, S. 237, den Nachweis geführt, dass der Schluss des Stückes, die Weihe des Hauses, durch die beiden Elfenfürsten und ihren Hofstat ganz in der Form der schönen altenglischen Mittsommerfeier gehalten ist, auf welche ja auch der bedeutungsvolle Titel des Stückes [1]) hin-

1) Schon in der Einleitung habe ich gesagt, dass ich mein jeziges Werk nicht als den geeigneten Plaz betrachten kann, mich mit der wesentlich abstract philosophischen, und daher grundsäzlich unhistorischen Auffassung des Sommernachtstraums auseinander zu sezen, wie dieselbe von Ulrici, und im Anschluss an diesen, von Alex. Schmidt vertreten wird; einer Auffassung, beiläufig bemerkt, welcher mir Lessings „Pope ein Metaphysiker?“ etwas zu sehr aus dem Gedächtnisse entschwunden zu sein scheint. Wäre es indess nicht ungerecht, derartige, in sich vollkommen abgerundete, und daher auch, troz ihrer Fehlerhaftigkeit, immerhin wirkungsvolle Ansichten auf symptomatischem Wege zu bekämpfen, so würde ich bereits hier den Nachweis versuchen, dass diese rein abstracte Auffassung schon durch den Titel „Midsummer-Night's Dream“ als unmöglich dargethan wird. Dieser Titel weist mit klarstem Bedacht auf die Sommersonnenwende hin. Im Laufe meiner Untersuchungen wird sich ergeben, dass für diese Thatsache das classische Zeugniss Nashs vorliegt; und wir werden aus eben diesem Zeugnisse ersehen, dass Shakespeare die Sommersonnenwende symbolisch als das Ende des von Lyly inaugurirten, wässerigen Sommers des englischen Dramas gemeint hat, wie ja auch Titania II. 1 sagt: The human mortals want their winter here. Zugleich aber hat diese Sommersonnenwende die physicalisch abnorme Wirkung, dass ein echter

weist. Hier haben wir wirkliches dramatisches Leben, was freilich für uns heute gänzlich verloren ist mit jenem schö-

---

Dichtungs-Sommer, der shakespearesche Dichtungssommer, die welken Blüthen, Kräuter, Sträucher und Bäume, und folgeweis auch die Menschen, aufs neue erfrischt und erquickt. Die verheissungsvolle Frühlingsfeier dieses Sommers begehn Theseus und Hippolyta (IV. 1) unmittelbar vor ihrer Vermählung. Also schon der blosse Titel des Stücks weist auf concret bestimmte historische Beziehungen hin, welche jener wesentlich philosophischen Auffassung widersprechen. Muss ich mich aber Ulrici und Schmidt gegenüber auf diese allgemeinen Bemerkungen beschränken, so ist es dagegen meine Pflicht, die ganze Schärfe des in Rede stehenden Argumentes grade gegen die Vertreter der ganz entgegengesezten, bis zu prosaischer Alltäglichkeit gesteigerten realistischen Auffassung geltend zu machen, welche das Stück zur Verherrlichung der ehelichen Verbindung des Grafen Essex mit der Wittwe Phil. Sidneys entstanden sein lassen will. Da es so gut wie ausgemacht ist, dass diese Vermählung zur Zeit der altenglischen Maifeier, also ungefähr in der Zeit des 1. Mai statt gefunden hat, so hat Elze, der Erfinder dieser Hypothese, mit beiden Händen Beschlag auf alle Bestandtheile des Sommernachtstraums gelegt, die sich etwa wie eine Maifeier anlassen, und seinen Lesern plausibel zu machen gesucht, dass diese, angeblich unwesentlichen, Bestandtheile nur mit Rücksicht auf die essexsche Hochzeitsfeier dem Stücke eingeflickt seien; denjenigen Bestandtheilen gegenüber, die sich, wie der symbolisch so höchst bedeutungsvolle Schluss ganz genau wie eine altenglische Sommerfeier ausnehmen, und auf welche schon der Name „Midsummer-Night's Dream“ verheissend hinweist, hat er, sowie eben diesem Namen gegenüber, den Vogel Strauss gespielt. Das Glück hat es indess gewollt, dass Elze in Herm. Kurz einen enthusiastischen Anhänger seiner Essexhypothese gefunden hat, welchem Elzes characterisirte Passivität bis zur Unerträglichkeit störend geworden ist, und der deshalb unternommen hat, in einer besonderen Abhandlung: Zum Sommernachtstraum (D. Sh.-Jahrb. IV, S 268 ff.) nicht bloss die Maifeier sondern auch die Sommerfeier mit der Essexhypothese in Einklang zu sezen. Kurz hat nämlich auf diese Weise wider Willen die Unmöglichkeit einer solchen Ausgleichung so handgreiflich gemacht, dass seine dahin zielenden Auseinandersezungen allein schon ein Todesstoss für die vertheidigte Hypothese sind. „Wenden wir uns ... dem Titel des Stückes zu“, sagt er a. a. O., S. 303, „über dessen Sinn verschiedene Ansichten bestehn. Schon ein Theil der älteren Erklärer sah darin den Tag der ersten (öffentlichen) Aufführung bezeichnet; und wirklich gehörten Schauspiele zu den Festlich-

nen kindlichen Feste. Und da der sinnreiche Dichter die Weihe des Hauses — zuverlässig, wie ich in der lezten

---

keiten des Johannistages. . . . . Allein der Ausdruck „Traum" geht sichtlich auf den Inhalt des Stückes, und hat daher, an und für sich wenigstens, mit der Aufführungszeit nichts zu schaffen. Andere erblicken in diesem Inhalte den Traum einer Johannisnacht, wofür dann wider verschiedene Erklärungen gefunden werden; aber midsummer-night bedeutet nicht ausschliesslich diese, sondern im Allgemeinen jede der Nächte, die mit der Sommersonnenwende beginnen, eine Mitt- oder Hochsommernacht." Das wird dann in einer Note zu begründen versucht, über deren kritische Zuverlässigkeit man billig seine eigenen Gedanken haben kann; dann aber fährt Kurz fort: „Die Erklärung des Titels findet sich in dem Stücke selbst, da wo Titania dem Oberon vorwirft:

> And never, since the middle summer's spring,
> Met we on hill, in dale, forest or mead etc.,
> But with thy brawls thou hast disturb'd our sport.

Also in der Elfenstatsverfassung des Sommernachtstraums ist Hochsommers Anfang die Zeit, in welcher die lieblich neckischen Geister zusammen zu kommen pflegen." Hieraus zieht Kurz den — mehr frappirenden, wie überzeugenden — Schluss, the middle summer's spring sei deshalb, der Maifeier zum Troz, in das Stück eingewoben, um ein genügendes Fundament für die Koboldsstreiche der Elfen zu gewinnen. „Die Bedeutung dieses Titels", heisst es dann S. 304, „kann jezt keinem Zweifel mehr unterliegen. Mittsommernächte sind zugleich Nächte, in welchen die Elfen vornehmlich ihr Wesen treiben, und ein Traum einer Mittsommernacht ist also ein Traum einer Elfennacht." Das Wirrsal dieser Titelerklärung ist das Stäkste, was mir in diesem Geschäftszweige vorgekommen. Dass uns der Dichter eine „Elfennacht" vorführt, sehen wir mit Augen; das also braucht uns der Titel nicht erst zu sagen; und er kann es uns nicht sagen, wenn die vermeintliche Identification von Mittsommernacht und „Elfennacht" (!) eine Erfindung des Dichters ist, wie sie es in Kurzs Wirrniss in der That ist. Der Titel muss daher etwas wesentlich anderes sagen, als uns Kurz aufreden möchte. Doch hören wir Kurz weiter; er schliesst seine Auseinandersezung mit den Worten: „Da das Johannisfest dem Herkommen gemäss ein Schauspiel haben wollte, so wird man . . . kaum bezweifeln können, dass das Stück für diesen damals „(d. h. zur Zeit von Essexs Hochzeit!)„ ohnehin so nahen Tag bereit gehalten wurde".

Des Pudels Kern ist also: Shakespeare hat à deux mains gearbeitet. Der Maifeier musste ein Kautschuckgesicht angesezt werden, das, sobald es in die veränderte Temperatur der Oef-

Abhandlung dieses Buches widerholt nachweisen werde, des Globe — mit der Sommerfeier combinirt, so deutet er auch

---

fentlichkeit kam, von selbst die Formen der Sommerfeier annahm. Der vorsorgliche Shakespeare!

Kurz hat, wie gesagt, das grosse Verdienst, durch seine Bemerkungen über den Titel unserer Maske jederman sonnenklar gemacht zu haben, was, wenn ich es behauptete, jederman bestritten haben würde, nämlich dass der Titel Midsummer-Night's Dream aufs innigste mit der Idee des Stückes zusammen hängt, grade so wie der Titel Tempest mit der Idee jenes Stückes. Wie ist aber unter diesen Umständen nur irgend wie daran zu denken, dass dies „Midsummer-Night's Dream" zur Verherrlichung von Essexs Hochzeit geschrieben sei? Bei dem Gedanken an diese Frage scheinen selbst Kurzen die Gedanken ausgegangen zu sein; die Antwort wenigstens, die er — immer kühn der Gefahr die Stirn bietend — giebt, ist für mich ein bloss begriffloses Lallen. Wie in aller Welt, soll denn Shakespeare dazu gekommen sein, seine angebliche Hochzeitsmaske so zu componiren, dass sie etwa acht Wochen nach der Hochzeit schon unter verändertem Titel als echtes Sommerstück figuriren konnte? Welche unüberwindliche Kreuzung aller dichterischen Productions-Impulse sezt diese so kaltblütig geschnörkelt vorgetragene Idee voraus! Und — um mich ganz auf den Standpunkt der Essexhypothese mit ihren trivialen Gönnerschafts-Motiven zu stellen — welch eine Ungeschliffenheit gegen den gewaltigen „Gönner", wenn sein Hochzeitsstück nur wenige Wochen nach der Hochzeit auf der öffentlichen Bühne als Kassenstück ausgenuzt wurde.

Wer Kurzs Arbeiten — nicht bloss auf dem Gebiete der Shakespeareliteratur, sondern überhaupt - kennt, wird meiner Behauptung recht geben, dass dieselben von einem gewissen dilettantischen Zuge nicht frei sind, dem das Gebiet der Wissenschaft als ein ergiebiges Ackerland dienen muss, auf welchem der Cultivateur, der es nur genügend versteht, seine Pflanzen zuzustuzen, die erstaunlichsten Gewächse ziehn kann. A l l e seine Arbeiten, so weit sie wenigstens mir bekannt sind, leiden an diesem Grundfehler, der ihn unter allen Umständen zu unwissenschaftlicher Tendenz zwingt. Und in ganz besonders hohem Masse ist das der Fall bei der in Rede stehenden Abhandlung. Grade e contrario lässt sich an seinen Ausführungen mit Handgreiflichkeit erkennen, wie die Sache in Wahrheit liegt; besonders wenn man die lezt erwähnte Thatsache genügend mit berücksicht, dass der Johannistag sein besonderes Festspiel verlangte. Wir sehen auf diese Weise das Johannisfest mit dem Theaterleben verwebt, wie das Maifest durch den Moriskentanz mit dem Liebhabertheaterleben verwebt war; und, sobald wir nur einiger-

zugleich an, welchem Naturstande uns die $\kappa\acute{\alpha}\vartheta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$ zugeführt hat, nämlich dass wir fortan in dem Lande natürlicher Ideale — im Gegensaz zu Lylys „Utopia“ in The Woman in the Moone — wohnen und wandeln sollen. Dem Dichter selbst ist dabei sichtlich wohl ums Herz geworden; denn er hat diese Sommerfeier in ganz anders dramatischer Weise vorbereitet, als er die Regenzeit dramatisch ausgebeutet hat. Sie beginnt gewissermassen schon im IV. Akte mit dem Auftreten des Theseus und der Hippolyta. Ich brauche darauf nicht weiter einzugehn, weil meine Studie reichliche Aufklärung darüber giebt, sondern bemerke nur zur Ergänzung der dortigen Ausführungen Folgendes. Ich kann von meinem Standpunkte aus nicht das geringste Hinderniss erkennen, die Feier des Theseus und der Hippolyta als Maifeier aufzufassen; im Gegentheil, da meine Phantasie durch die unmittelbar folgende Hochzeitsfeier in dieser Hinsicht in keiner Weise gefesselt ist, so muss ich eine solche Häufung, die keine Monotonie, sondern Rhythmus ist, gradezu schön finden. Die Frage ist übrigens eine blosse Costümfrage.

Im innigsten Zusammenhange mit dieser Symbolik der Mai- und Sommerfeier steht, dass Shakespeare auch die Pflanzenwelt, das Blüthenreich und die in der Dichterphantasie mit Wald und Blumenduft so unzertrennlich verbundenen Singvögel an dem Gange des Dramas thätigen Antheil nehmen lässt. Die Feenkönigin Titania ist auch die Blumenkönigin, die von sich selbst sagt: Da wo ich hause (upon my state) zieht der Sommer ein; und die Nachtigall muss ihr das Schlummerlied singen [1]), wenn sie süss und

---

massen das Zeug dazu haben, uns bis zu lebendig naturwüchsiger Symbolik aufzuschwingen, werden wir nun wohl den Parallelismus von Maifest und Sommerfest im Sommernachtstraume, sowie den Titel Midsummer-Night's Dream verstehn. Jener Parallelismus hat seine ganze Lebenswärme in der Phantasie des Dichters erst durch Chaucer und Dunbar erhalten, doch ist hier noch nicht der Ort, den Einfluss dieser beiden Dichter zu charactisiren; es gehören dazu — leider — etwas ausgedehntere Auseinandersezungen.

1) Dass hier specielle spensersche, wie bei der Maifeier specielle chaucersche und dunbarsche Einflüsse vorliegen, wird sich später als zweifellos ergeben. Dem gegenüber darf aber nicht

sanft träumen soll; ihr Bett aber besteht aus duftendenden Blumen. Diesen lezteren Zug will ich indess noch nicht hier verfolgen, sondern erst unten, wenn ich das Naturprincip als Productionsmaxime des Dichters beleuchten werde, einer kurzen Besprechung unterziehen. Eben dort

---

übersehn werden, dass Shakespeares Ingenium sich als echt germanisches zeigt. Die Feier des Frühlings als der Zeit, wo des Herzens Dichten wider beginnt, ist ein stehendes Thema bei unsern deutschen Minnesängern, und bei den englischen wird es nicht anders sein.

Uns hât der winter geschadet über al,

singt Herr Walther;

heide unde walt sint beide nû val u. s. w.

Als aber der Sommer erwacht, schlägt er andere Saiten an und singt:

Sô die bluomen ûz dem grase dringent,
same (alle samt) si lachen gegen der spilden (reich und freigebig) sunnen,
in einem meien an dem morgen fruo,
und diu kleinen vogellîn wol singent
in ir besten wîse die si kunnen,
waz wünne mac sich dâ gelîchen zuo? u. s. w.

Ueberhaupt glaube ich, dass die Feier der Jahreszeiten, namentlich die Mai- und Sommerfeier echt national germanisch ist. Die römische und hellenische Welt kennt sie — so weit mir wenigstens bekannt — nicht; ebenso wenig die Kelten; und die Slaven, bei denen sie allerdings vorkommt, haben sie auch von den Germanen entlehnt, wie auch sonst das germanische Stats- und Volksleben sie mächtig beeinflusst hat. Dass insbesondre die altenglische Sommerfeier echt germanisch ist, geht schon aus dem Gebrauch der bonefires — nicht, wie man heute schreibt, bonfires — bei derselben hervor, deren sinnbildliche Bedeutung auch für den Sommernachtstraum vielleicht nicht ganz gleichgiltig ist. Bone-fire, entstanden aus dem angelsächs. bona (oder bana = interfector)-fyr (= ignis ossuum, Totenknochenfeuer) ist das Feuer, ursprünglich der Scheiterhaufen, auf welchem der gerochene, und also gesühnte, Getötete verbrannt wird. Aus diesem Scheiterhaufen sind später viele kleine Lichter entstanden, und aus dem mit der Leichenfeier verbundenen Schmause ein Liebes- und Friedensmahl der Nachbarn. Vergl. meine Studie, 2. Aufl. SS. 26—28. Diese Bedeutung der bonefires erklärt auch auf sehr einfache Weise, weshalb sie an unseren deutschen Weihnachtsbaum versezt sind, nachdem Weihnachten aus dem Winterfeste in das „Christfest“ verwandelt war.

wird auch die mit der Vorstellung von Wald und Au so natürlich zusammenhängende Idee der Jagd, welche einen anderen kunstvoll zarten Faden in dem Gewebe des Dichters bildet, nochmals berührt werden, weil die Andeutungen, welche ich in der 2. Auflage meiner Studie gegeben habe, an sich zwar richtig sind, aber doch einer gewissen literarhistorischen Vervollständigung zu ihrem vollen Verständnisse bedürfen.

Das grosse menschheitliche Problem, die willkürlichen Verrenkungen der Natur zu erkennen, deren die Menschheit zu ihrem eigenen bittersten moralischen und wirthaftlichen Schaden Tag aus Tag ein in Stat und Gesellschaft sich schuldig macht, mit einem Bewusstsein sich schuldig macht, welches jene Amme des Gemeinen, die Gewohnheit, in den einzelnen Individuen mit mehr oder weniger Betäubungsmilch nährt; dieses essentielle menschheitliche Problem, welches diejenigen der menschlichen Gemüther am lebhaftesten beschäftigen muss, deren Gefühl das stärkste und reinste zugleich ist, hat unter den Dichtern der modernen, auf den Grundlagen der kirchlichen Reformation entstandenen Jahrhunderte keinen einzigen mit stärkeren Banden an sich gefesselt, wie den Shakespeare. Der Schein (opinion) wird ihm instinctiv zum Narrenköder (fool-gudgeon), eine Ausstaffirung für die Armseligkeit der durch ihre Naturlosigkeit bis zur Individualitätslosigkeit verblassten Osrik, Rosenkranz, Güldenstern u. s. w., und die Natur selbst ist es, welche das grosse sociale Naturproblem im Cymbeline durch ihre Herz stärkende Mutterliebe löst. Was Wunder daher, dass ein Dichter von so ausserordentlich glücklicher Geistesverfassung die erste That seines dichterischen Heroismus gegen die Naturfälschungen richtete, deren sich dasjenige Kunstinstitut schuldig machte, welches sein eigentliches künstlerisches Ausdrucksorgan werden musste, das Theater. Denn dass dieses sein eigentliches Angriffsobject im Sommernachtstraume bildet, wird niemand zu bestreiten wagen, der im Stande ist, die Symbolik der Darstellung zu wüdigen, dass Oberon — in überraschendster Uebereinstimmung mit Schillers ästhetischen Grundanschauungen — den liebekränkelnden athenischen Jünglingen und Mädchen ihre volle Gemüthsfreiheit dadurch

wider verleiht, dass er ihnen durch Titanien harmonische Träume sendet, und deren Wirkung noch durch die Harmonie der begleitenden Musik verstärkt; dass Theseus in seiner Rede: The poet's eye u. s. w. den Dramatiker zum Zielpunkte nimmt bei seiner Schilderung des himmlisch begeisterten Schaffens der Dichterphantasie, und demselben die frazenhaften Hallucinationen der krankhaften — vielleicht durch Bacchanalien überreizten — Phantasie entgegen sezt; dass endlich die absolute Naturwidrigkeit des Handwerkerstücks sich im lezten Akte unter den Auspicien des „neuen“ Mondes in ein homerisches Gelächter auflöst, und uns dann als fluthende Woge in den Hafen der gleichgewichtigen Natur zurück treibt, die darauf — ein Meistergriff der Composition — sofort von Oberon und seiner Geisterschar als die Freudenbringerin gefeiert wird. Welche allgemeinen historischen Motive aber hatte Shakespeare zu einem mit so schmetternder Fanfare eröffneten Heroenkampfe gegen die gesammte damalige dramaturgische Kunstrichtung? Es ist der Moment gekommen, uns nunmehr Klarheit über diese ausserordentlich wichtige Frage zu verschaffen.

Bei dieser Untersuchung aber wird uns das oben erwähnte Wort Lessings ein getreuer Eckart sein; denn dieses Wort lehrt uns die specifica kennen, zu denen sich die Verleugnung des idealen Naturstandes nicht nur bei dem Dichter überhaupt, sondern ganz speciell bei dem Dramatiker, ja sogar noch specieller bei dem Theaterdichter, den die Hamburgische Dramaturgie ja ganz ausschliesslich vor Augen hat, gestaltet.

Unser Nachdenken — und wenn dies nicht, unser Schiller — lehrt uns, dass der Künstler nach zwei Richtungen hin den Standpunkt der idealen, d. h. der mit unseren vernünftigen Vorstellungen im Einklage stehenden Natur verleugnen kann: erstens indem er in die Sphäre der gemeinen oder gar der niedrigen Natur herabsteigt; und zweitens, indem er, in barem verstandesmässigen Gegensaze zur Natur, sich dazu versteigt, derselben die Ausgeburten frazenhafter Afterweisheit als die ästhetischen Zielpunkte des Menschen entgegenzusezen. Zu seinem Glücke verhindert jedoch den Menschen die Doppeltheit seiner Or-

ganisation, eine dieser beiden Richtungen mit absoluter Consequenz zu verfolgen, wie sie auch denjenigen Künstler, welcher wirklich den Standpunkt der idealen Natur errungen, zwingt, das Gemeine, sogar das Niedrige als Hilfsmittel zu benuzen, sofern es unter den gegebenen Verhältnissen im Stande ist, dem Geiste den Anstoss zu geben, sich in einer vom Niedrigen und Gemeinen entfernenden Richtung zu bewegen, um mit desto grösserem Behagen auf denjenigen Punkten der betreffenden Kunstschöpfung ruhen zu bleiben, die auch sonst ihn anziehn würden, welche aber jezt seiner Vorstellung unwillkürlich als labende Oasen in der Wüste erscheinen, welche es ihm gestatten, wider ganz bei sich zu sein. Unsern Schiller, dem Göthe, edel bescheiden, das wohl verdiente Lob in dem Epiloge zur Glocke nachsingt:

> Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
> Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine;

unsern Schiller, sage ich, hat die Erkenntniss dieser Nothwendigkeit bestimmt, in einem eigenen Aufsaze seine „Gedanken über den Gebrauch des Niedrigen und Gemeinen in der Kunst“, dem deutschen Volke vorzutragen, aus denen mein Leser wissen wird, was er unter ästhetisch „gemein“ und „niedrig“ zu verstehn hat. Nur insofern das Gemeine und Niedrige an einem Kunstwerke, insbesondre in einer Dichtung, die Rückwärtsbewegung des Geistes bis zu dem Ruhepunkte des ästhetischen Gleichgewichtes hin befördert, hat es ästhetische Berechtigung; schreckt oder ekelt es den Geist über diesen Punkt hinaus, das heisst artet es — um in Lessings volksthümlicher Art zu reden — in Grobheit aus, oder benimmt es dem Geiste überhaupt die Fähigkeit sich ästhetisch zu sammeln, das heisst wird es Wust, wie Lessing sich ausdrückt, dann hört es auch auf, ästhetisch zu wirken, und beleidigt unseren Geschmack aus den nämlichen Gründen, aus denen er es nicht ertragen kann, sich mit erkünsteltem Pathos mästen zu lassen, der mit der Sache selbst in keinem Verhältnisse steht, und uns mit unmässigem Wortdonner vorgetragen wird, oder Leerheit anzuhören, welcher das Kleid eines äffischen Mysticismus angezogen wird, um sie als Tiefsinn auszustaffiren; mit einem Worte: aus denselben Gründen, aus welchen der natürlich Unver-

dorbene „Bombast“ und „Sehwulst“ nicht zu ertragen vermag. Derjenige Künstler freilich, welcher den Standpunkt der idealen Natur verlassen hat, verwechselt eben diesen Bombast und Schwulst mit dem „Erhabenen“, wie Lessing als unübertrefflicher, wirklicher Aesthetiker bezeugt, das heisst er wähnt darin die ideale Emancipation unseres Vorstellungs- und Willensvermögens von der elementaren Natur zu erkennen, obwohl diese, um einen Ausdruck Schillers zu gebrauchen, ohne „Objectivirung“ der Welt undenkbar ist, und zu dieser Objectivirung eben nur der ästhetisch nach Seiten des Verstandes nicht weniger wie des sinnlichen Triebes hin durchaus gleichgewichtige Geist gelangen kann.

Wir werden somit anzunehmen haben, dass Shakespeare den idealen Naturstand nach zwei Richtungen hin geltend macht: so wohl gegen die Grobheit und Pöbelhaftigkeit, wie gegen die bombastische Verkünstelung der Natur, von welcher lezteren ich bei meinen Praeliminarbesprechungen ausgegangen bin.

Blicken wir aber um uns, so werden wir gewahren, dass Shakespeares Vorgänger ohne Ausnahme an diesen beiden Fehlern leiden; nur — was selbstversändlich — ist die Krankheit bei dem einen bis zur vollkommen ausgeprägten Entwicklung gelangt, während der gute und edle Geschmack des andern nur theilweis die Spuren der Ansteckung in stärkerem oder geringerem Grade zeigt. Und zwar gilt das auch von dem Standpunkte aus, dass der Geschmack, das ästhetische Kunstgefühl nicht zu allen Zeiten absolut dasselbe ist unter den Menschen; denn wir sehen, dass die Gefühlsart Shakespeares der unsrigen ungleich viel näher steht, als der Geschmack seiner Vorgänger, in Bezug auf welche Klein, Gesch. d. engl. Dramas II. 427 eine allgemeine Bemerkung macht, welche hier Erwähnung finden mag, weil sie — wenigstens annähernd — wahr ist. Er sagt nämlich: „Die Motive hoher, idealer ... Naturen erfolgen ... nach einer von der Motivation, dem Triebfederspiele in durchschnittlichen Alltagsmenschen verschiedenen, ja entgegengesezten, und grade deshalb wahrhaft menschlichen, der Menschheitsidee gemässen Psychologie, ohne Schädigung der Einfalt, Naturunschuld und Naivetät des Charakters, ja als dessen Verherrlichung und Vollendung. Von dieser Psychologie gewahren

wir bei den Dramatikern der Shakespeare-Vorschule kaum eine Regung, geschweige ein klares Compositionsbewusstsein" u. s. w. Eben in der Abweichung von der kindlich idealen Menschennatur liegt der Grund, weshalb der Geschmack von Shakespeares Vorgängern so sehr unter der Herrschaft der Fehler des zu ihrer Zeit jeweilig herrschenden Geschmackes steht, und weshalb ihre Werke so zahlreiche Beispiele zur Bewahrheitung des lessingschen Ausspruches darbieten.

Halten wir uns nur an die Coryphäen unter ihnen.

Da ist zuerst **Christopher Marlowe**, welchem die heutige Kritik einstimmig die nächste Stelle, einzelne sogar eine sehr nahe Stelle, nach Shakespeare einräumen. Zwei Dinge sind es, die Christopher Marlowe in seiner Gesinnung Shakespearen sehr nahe bringen. Ein Mal nämlich zeichnet sich derselbe vor den Greene, Peele, Lodge u. s. w. höchst vortheilhaft dadurch aus, dass er eine wirkliche Achtung besizt vor der Kunst, welcher er sich geweiht hat; es durchglüht ihn — wenn auch vielleicht temperirter — dasselbe Feuer reiner Begeisterung, das Shakespeares Lebensgeister nährte. Eben deshalb — und das ist der andere wesentliche Punkt, in welchem er sich mit Shakespeare von seinen Zeitgenossen höchst vortheilhaft unterschied — eben deshalb hatte er auch klar erkannt, dass es eine erniedrigende Alienation seiner Kunst sei, wenn dieselbe sich bei dem Spiele des glimmering night beruhige, das heisst darauf ausgehe, den gemeinen Theil unserer Natur durch sogen. „anständige" oder „feine" Formen verführerisch zu reizen [1]). Es ist bekannt, dass Marliowe grade

1) Klein hat es auch gefühlt, dass zwischen Marlowe und denjenigen seiner Zeitgenossen, welche ebenfalls noch zu Shakespeares Vorgängern gehörten, ein bemerkbarer Unterschied besteht. Er sagt nämlich (Gesch. d. engl. Dramas II. 405, Note): „Greene und Genossen arbeiten noch im angelsächsischen moralisch didactischen, bürgerlichen Stil. Mit Marlowe beginnt . . . im englischen Drama die normannisch aristocratische Kunstform, die im Shakespeare-Drama die höchste Vollendung erreicht. Hier (scil. bei Marlowe) nimmt das Bürgerliche dieselbe normannisch aristocratische Gestalt an, oder wird als Schlacke behandelt, und ausgeschieden, wie in den meisten Bürgen- und Volksscenen bei Shakespeare." Später (S. 492), wo

im Gegentheil beständig darauf bedacht ist, die Grenzen unserer gemeinen Natur ganz zu überschreiten, und darin das

---

Klein dasselbe Thema nochmals berührt, behauptet er, dass „das ehrbare wahrhafte Bürgerthum sich in dem redselig guten, rechtschaffenen Rathe Gonzalo (Tempest) verkörpert darstelle"; eine Aeusserung, deren Irrthümlichkeit sich quellenmässig nachweisen lässt, die aber wenigstens das Verdienst hat, der vorstehenden Meinungsäusserung einigermassen eine verstandesmässig greifbare Gestalt zu geben. Dennoch aber lässt sich, meiner festen Ueberzeugung nach, behaupten, ohne dem verstorbenen Klein das geringste Unrecht zu thun, dass seine ganze Distinction nichts weiter ist, als ein tastender Versuch, sich über einen Unterschied verstandesmässig klar zu werden, dessen Vorhandensein sein Gefühl zu deutlich wahrgenommen, als dass es ihm möglich gewesen wäre, denselben zu leugnen. Für rein willkürlich, oder richtiger noch, lückenbüsserisch, halte ich schon die Entgegensezung von angelsächsischem und normännischem Geschmacke, die dann wider die Brücke abgeben soll zu dem Unterschiede zwischen Bürgerlich und Aristocratisch. Bei der engen Stammverwandtschaft eines sehr erheblichen Theiles der Bevölkerung des alten angelsächsischen States mit den dänischen Normannen, lässt sich überhaupt nicht annehmen, dass Angelsächsisch und Normannisch jemals eine ästhetische Divergenz irgend welcher Art haben bezeichnen können. Auf jeden Fall, selbst wenn eine Geschmacksverschiedenheit irgend welcher Art unter Angelsachsen und Dänen bestanden, und sich unglaublicher Weise der nationalen Verschmelzung beider zum Troze bis zu Shakespeares Zeit conservirt haben sollte, so könnte dieser Unterschied nie und nimmer die Bedeutung von „bürgerlich" und „aristocratisch" angenommen haben. Weder Wilhelm d. Erob., noch irgend einer seiner Nachfolger hat die Angelsachsen in die Stellung des bürgerlichen Mittelstandes hinab, und die Normannen zum obersten Herrenstande hinauf gerückt; vielmehr sind beide Völkerschaften durchaus in ihrer bisherigen socialen Verfassung erhalten. Kanut d. Gr. allerdings hatte nach Besteigung des angelsächsischen Thrones die wilde Sitte der alten Germanen befolgt, und den Häuptern des westfälischen Adels einfach die Köpfe vor die Füsse gelegt; Wilhelm d. Eroberer dagegen, der sich schon vor der Schlacht bei Hastings für den König von England hielt, hat solche Ruhmesthaten so wenig vollführt wie seine Nachfolger, wie er denn auch die Verfassug des Landes im Wesentlichen unangetastet liess. Aber selbst wenn Kleins Unterscheidung an sich wirklich richtig wäre, wie dürften wir in so dissoluten Persönlichkeiten wie Greene und Peele grade Vertreter des Bürgerstandes sehen? und wo ist denn der wirk-

Erhabene zu suchen. Merkwürdig genug verfehlt er aber in der Hauptsache stets sein Ziel, weil er niemals von

---

lich aristocratische Zug Marlowes? Wie vollkommen fehl gegriffen Kleins Gegenüberstellung von bürgerlicher und aristocratischer Tendenz an dieser Stelle ist, lässt sich nicht klarer zeigen, als dass er von demselben Standpunkte aus auch dem Lyly eine streng bürgerliche Tendenz zugeschrieben hat, und consequent zuschreiben musste, obwohl derselbe gar keine andere ästhetische Maxime kennt, als nur den widernatürlichen Hofton! Klein schüttet allerdings einen Sack voll pikanter Phrasen über seine Leser aus, um das vermeintlich wunderbare Phänomen zu erklären; der Leser aber, der solchem Raquetenfeuer gegenüber die Augen offen zu halten weis, wird sich dadurch nicht blenden lassen; es wird die Empfindung nicht von ihm weichen, dass der Verfasser mit einem eigenen Fehler ringt, dessen er nicht Herr werden kann.

Doch lassen wir bürgerlich und aristocratisch, angelsächsisch und normannisch ruhig ihre Strasse ziehn, und versuchen, ob wir wenigstens dadurch einen gesunden Sinn in Kleins Unterscheidung bringen, dass wir Marlowe für einen Neuerer, Greene, Peele u. s. w. für die Fortsezer der älteren Richtung des englischen Dramas nehmen. Indess auch damit ist nichts gewonnen. Wirklich fundamentaler Neuerer kann durchaus nur Shakespeare genannt werden; Marlowe hat wesentlich nur das Verdienst, den Blankvers eingebürgert, die dramatische Sprache veredelt, gehoben zu haben; in lezterer Beziehung aber concurriren Greene und auch Peele ganz entschieden mit ihm. Das eigentlich ästhetische Grundprincip, das Princip der ästhetischen κάϑαρσις dagegen hat Marlowe ebenso wenig entdeckt — oder, falls es ihm verstandesmässig klar geworden sein sollte, was ich bezweifle, ebenso wenig zur Geltung gebracht — wie Greene und Lyly. Ich möchte Marlowe und Greene am liebsten bezeichnen als die Vertreter zweier entgegen gesezter Extremitäten. Greene ist — ebenso wie Lyly — der Vertreter einer ausgesprochen gemeinen Geschmacksrichtung, während Marlowe, um diesen Fehler zu vermeiden, und die Kunst aus der Sklaverei der Gemeinheit zu befreien, seine Zuflucht — nicht zur Ascese — sondern zur Uebertreibung der idealen Leistungsfähigkeit der gemeinen Natur nimmt. Shakespeare ist weder der Richtung Marlowes noch Greenes gefolgt; ich bin überzeugt, dass ihn die Betrachtung beider, noch mehr aber die Betrachtung Lylys und Marlowes, grade die richtige Mittelstrasse hat finden lassen.

Joh. Scherr (Gesch. d. engl. Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1874, S. 64) bezeichnet den Unterschied zwischen Greene und Marlowe folgendermassen: „Greene widerholt sich gleichsam in un-

einer concentrirenden wirklich ästhetischen Idee geleitet wird, sondern bietet seinem Auditorium jedes Mal das Giganteske und Titanische, das heisst den Bombast dafür. Klein, welcher diesen Fehler der marloweschen Stücke mit sachverständig kritischem Auge beobachtet hat, merkt darüber (Gesch. d. engl. Dramas II. 694 Note 1) in einer Note zu seiner Analyse des Jew of Malta an: „Wie in der Durchführung des Gedankenthemas, so ist der Kaufmann von Venedig auch in Rücksicht auf dramatische Technik, auf Bau und Kunstform, gleichsam das Berichtigungs- und Vollziehungs-Drama zum Juden von Malta. Diese Vollendung kennzeichnet im Kaufmann von Venedig, wie in Shakespeares sämmtlichen . . . . Bühnenschöpfungen, . . . eine kunstvolle Gliederung aller plastischen und gedanklichen Motive um einen architektonischen Mittelpunkt, wovon das vorshakespearesche Drama, dessen Grundgebrechen eben in der Mittelpunktslosigkeit, in der Zerfahrenheit, in dem durchgängigen Mangel an dramatischer Kunstumsicht und Kunsttechnik besteht, kaum eine Ahnung hatte.“ Und, wie uns Lessings Wort schon ahnen lässt, fehlt selbst bei Marlowe der widerliche Begleiter des Gecken Bombast, das Pöbelhafte nicht. Oder will man es nicht als bestial, also noch schlimmer denn pöbelhaft gelten lassen, wenn Christopher im Tamburlaine den Held des Stückes seine unvergleichliche menschliche Eminenz dadurch beweisen lässt, dass er den Rücken seines besiegten Gegners — Feind kann man nicht einmal sagen weil Tamburlaine den Krieg vom Zaune gebrochen — also seines besiegten Gegners als Fussschemel (foot-stool) benuzt, und dass der unglückliche eigens zu diesem Zwecke — auf der Bühne — aus einem eisernen Käfig hervorgezerrt wird, an dessen Eisenstäben er sich später — ebenfalls auf der Bühne — den Schädel einrennt wie ein gefangener Hämfling? Mich deucht, diese Scenen sind Charles Grant nicht gegenwärtig gewesen, als er seinen Ausspruch that: das marlowesche Auditorium

---

serem Lenz, Marlowe in unserem Klinger. Die Aehnlichkeit der beiden lezteren ist frappant.“ Ebenso frappant aber auch die Unähnlichkeit; die Aehnlichkeiten liegen nicht hier, sondern in den deutschen Dichtern des XVII. Jahrhunderts.

sei für die Ausbildung eines jungen Dichters höchst vortheilhaft gewesen; auch hat Grant bei jener Gelegenheit wohl manches Analogon aus dem Jew of Malta u. s. w. nicht im Gedächtniss gehabt.

An Marlowe reiht sich **Robert Greene**, den ich schon oben in der Note so weit characterisirt habe, dass der Leser deutlich erkennen kann, auch er hat nicht wenig dazu beigetragen, um Shakespeares Seele sich inniglich nach dem idealen Naturstande zurücksehnen zu lassen. Ein englischer Schriftsteller Adolphus William Ward [1]) hat allerdings in

1) Ward, Hist. of engl. dramatic poetry. London 1875. Vgl. Klein a. a. O. S. 469, 470. Auch Elze erwähnt das Werk in der Vorrede zu seinem William Shakespeare; jedoch nur um seine Unbekanntschaft mit demselben zu bezeugen, die auch ich eingestehn muss. Meine ganze Kenntniss desselben beschränkt sich auf Kleins Bericht a. a. O., auf den ich freilich nicht zu viel zu bauen wage.

Eine ganz andre Frage wie die Vertheidigung Greenes à tout prix ist selbstverständlich die, ob der unglückliche Mann jeden einzelnen Vorwurf verdient hat, der ihm jezt in der Literaturgeschichte gemacht wird; insbesondere, ob er den auch von Klein mit mehr Kunstpathos als Seelenfeuer erhobenen Vorwurf der schmuzigen Schlüpfrigkeit verdient hat. Da der bedachtsame englische Kritiker Alex. Dyce sich über diesen Punkt ausgesprochen hat, so wird es das Gerathenste sein, dessen Urtheil zu hören, bevor man selbst ein Urtheil fällt. Dyce sagt in seiner 1874er Ausgabe der Dramen Greenes und Peeles S. 38: „In der Bibliographia dramatica und in neueren Publicationen wird positiv behauptet, Greene habe gelegentlich sein Talent der Belustigung der lüderlichen Wüstlinge (rakes) des Tages feil geboten, einige seiner Dramen seien durch schmuzige Schlüpfrigkeit befleckt. Ich müsste mich sehr täuschen, wenn dies nicht eine von denjenigen Unrichtigkeiten ist, die sich in der Literaturgeschichte einschleichen, und aus einem Buche in das andere übergehn infolge der Unwissenheit und Flüchtigkeit (carelessness) der Biographen und Herausgeber; denn wahrscheinlich (perhaps) haben nur wenige von denjenigen, welche die Versicherung abgegeben, jemals auch nur den vierten Theil seiner Werke gelesen. Der Vorwurf stammt, wie ich vermuthe, theilweis aus einer falschen Deutung der Meinung des Schriftstellers (d. h. Greenes), wenn er reuevoll sich über seine kleineren schriftstellerischen Arbeiten ausspricht, theilweis aus den Entstellungen puritanischer Schriftsteller“ u. s. w.

Derjenige, welcher für den guten Namen eines Verstorbenen

jüngster Zeit Greenes Panegyristen gespielt; und wäre sein Urtheil wirklich stichhaltig, so würden wir uns dahin zu

---

eintritt, ist alle Mal im Vortheil, weil schon die Uneigennützigkeit seiner Vertheidigung ihm Ehre bringt; dennoch aber muss ich mir erlauben, dem berühmten Shakespeare-Kritiker hier mit aller schuldigen Reverenz zu widersprechen. Es scheint mir zunächst ein höchst gewagtes Gegenargument gegen die berührte Beschuldigung, dass diejenigen Leute, die sie vorbringen, kaum den vierten Theil von Greenes Werken gelesen haben; denn sofern sie aus denjenigen Werken, die sie gelesen haben, nur in ehrlicher Weise ihren Vorwurf begründen können, so dürfte damit eben die Beschuldigung genügend dargethan sein. Fürs zweite aber scheint es mir denn doch — man verzeihe den Ausdruck — ein wenig kühn, das Verständniss von Greenes Selbstanklagen in der Weise zu einem arcanum machen zu wollen, das nur derjenige versteht, der Greenes Werke von A bis Z durchgelesen hat, wie es in Dyces Auslassung geschieht. Es sind unter diesen Selbstanklagen solche vorhanden, welche zweifellos die bitterste Selbstverachtung aussprechen, und in dieser den Leser selbst heute noch peinigenden Selbstverachtung grade die dramaturgischen Arbeiten so stark als unmoralisch brandmarken, dass von einem Missverständniss, das der Dichter etwa in übler Stimmung erregt hätte, nie und nimmer die Rede sein kann. Eine absolut sichere Position gewährt hierin Groatsworth, und zwar grade diejenigen Theile desselben, die unzweifelhaft echt sind. Es ist nicht nachträglicher religiöser Kleinmuth, der hier die eigenen dramatischen Werke erbarmungslos mit Füssen tritt, sondern es spricht sich in diesen Gefühlsergüssen das nagende Bewusstsein aus, dass der Verfasser ohne moralische Rücksicht, lediglich in dem Drange sich durch Ausnuzung eines angeborenen Talents Geld zu machen, gehandelt hat, und insofern hat es also mit dem Vorwurfe, welchen die Bibliographia dramatica erhebt, seine volle Richtigkeit, auch wenn der Verfasser des betreffenden Artikels wirklich nicht mehr als den vierten Theile von Greenes Werken gelesen haben sollte. Ich bin aber auch der Meinung, dass der Leser aus dem, was ich im Begriffe stehe, über Greenes König Jacob IV im Texte zu berichten, sich das klare Urtheil darüber bilden kann, dass der Vorwurf der Biographie begründet ist.

Uebrigens liegt durchaus keine Veranlassung für mich vor, mich gegen das Urtheil von Dyce über Greene aufzulehnen; denn denjenigen Punkt, der für mich allein entscheidend ist, nämlich Greenes moralische Unfähigkeit zur ästhetischen Katharsis, giebt Dyce selbst an einer früheren Stelle (S. 34) zu, indem er dort Greenes Gemeinheit constatirt. Er sagt nämlich

bescheiden haben, in Greene grade umgekehrt einen vorshakespeareschen Vertreter jenes Standpunktes zu sehen, welchen Shakespeare mit vollendetster Klarheit des Bewusstseins im Sommernachtstraume nicht bloss selbst betritt, sondern auch seiner verführten Nation wieder zugänglich macht. Die Sache verhält sich indess doch wesentlich anders, und ich muss mir die Freiheit gestatten, in einer nicht allzu langen Abschweifung, deren Ergebnisse uns später vortrefflich zu statten kommen werden, auseinander zu sezen, dass und weshalb sich die Sache grade entgegengesezt verhält.

Klein bemerkt (a. a. O. S. 450 ff.) über die 1. Scene des II. Akts von Greenes Jacob IV: „Die Scene im II. Akte, wo Ateukin in Gegenwart der Countess of Arran bei ihrer Tochter Ida für des Königs ehebrecherische Sinnenbrunst kuppelt, ist der Gipfel von brutaler Schamlosigkeit und schamloser Plumpheit. Die Duloporno-Dramatik der griechischen, römischen, italienischen und Demimonde-Komödie

---

dort: „Wenn es Greene als Dramatiker daran fehlen lässt, Würde (character) mit Kraft und Ausdruck (discrimination) zu verbinden; wenn er viel von den beiden Fehlern besizt, welche man mehr oder weniger in allen Dramen damaliger Zeit findet, nämlich von" (den beiden siamesischen Zwillingen) „Bombast (fustian) und Gemeinheit (meanness), und wenn sein Blankvers unserem Ohre durch seine Eintönigkeit unausstehlich wird; so muss man andererseits doch auch einräumen, dass er nicht selten mit Eleganz und Geist schreibt, und dass er in manchen Scenen der Natur ziemlich nahe kommt."

Die leztere Thatsache wird gewiss niemand leugnen. Das hier gezeichnete Avers und Revers zusammen machen eben den Mann, den Shakespeare im Sommernachtstraume angreift, damit man nicht glauben sollte, dass es auf das Bischen Avers allein ankomme; und das Avers hat nur das hässliche Revers deshalb zum untrennbaren Begleiter, weil es dem Manne an der moralischen Balance fehlte, welche in einem Gemüthe, das die Geistesgaben hatte, das Avers zu prägen, unfehlbar auch den vollen Schönheitssinn entwickelt haben würde, welche zu der ästhetischen Gelassenheit, d. h. κάθαρσις hinführt.

Auch Collier spricht sich (Hist. of the engl. dram. p. III, 153 u 154) über Greene aus; doch verzichte ich darauf sein ms. Es. ziemlich verschwommenes Urtheil ebenfalls mitzutheilen, obwohl auch er dem Robert Greene nicht hold ist.

dünkt uns ein decentes, fein verschleiertes, belehrendes Sittengemälde im Vergleiche mit diesen nackten Anträgen, diesem Phallismus auf dem Präsentirteller, diesem offenen Feilschen um die Prostitution bei einem tugendhaften Fräulein in der Maienblüthe ihrer Unschuld, von der feinsten Sittenbildung und dem jungfräulichsten Zartgefühle, und die eine solche Prangerausstellung der Mädchenscham auf dem Sklavenmarkte noch als Ehre und Gnade hinnehmen soll! .... Die Mutter, ... die bei der heimlichen Verhandlung der Tochter abseits da sizt, sie müsste dem Verruchten die Thür weisen, oder ihn von ihren Dienern zum Fenster hinaus werfen lassen. Statt dessen merkt sie wohl an der Unruhe ihrer Tochter böse Absichten, lässt es aber dabei bewenden; und Ida lässt sich noch gar in ein leises Flüstergespräch mit dem Auswurf ein!"

Kleins Ausdrucksweise verräth schon durch ihren bramarbasirenden Ton, dass seine Rüge keineswegs der Ausdruck echten Gefühles ist; in der That ist denn auch die Begründung des verwerfenden Urtheils, was er ausspricht so oberflächlich und schief, dass niemand Veranlassung nehmen dürfte, Greene dieser Scene halber zu tadeln, wenn sich nichts weiter dagegen vorbringen liesse, als was Klein dagegen vorgebracht hat. Greene stellt sich principiel auf den Standpunkt, ein Sittengemälde als Zeitspiegel liefern zu wollen, und von diesem Standpunkte aus ist dem Dichter das Recht, derartige Scenen zu schildern, entschieden nicht abzusprechen; freilich aber nur unter einer Bedingung nicht abzusprechen, zu deren Erfüllung die ganze Keuschheit des unverdorbenen Künstlergenies gehört: der Dichter ist nur dann berechtigt, sich mit solchen Schilderungen zu befassen, wenn er im Stande ist, sie mit wirklich dichterischem Geiste, im Sinne einer ästhetischen κάθαρσις von den sinnlichen Unreinigkeiten der Zeit im Laute seiner Darstellung zu reinigen. Je derber und deutlicher aber ein Dichter sich ausspricht, welcher von diesem ästhetischen Gesichtspunkte ausgeht, desto besser; denn das widrige Antliz des Niedrigen scheucht unwillkürlich unser Gemüth dem Ideale zu. Unbegreiflich ist daher, dass Klein die Nase rümpft über diese „nakten" Anträge, diesen „Phallismus auf dem Präsentirteller", als ob nicht diese Dinge auch

in Shakespeares Troilus und bei sonstigen durch und durch gesunden Dichtern vorkämen! Hätte nur Greene noch ein leises Gefühl von der kindlichen Naivität des Genies in sich gehabt, er hätte diese Uebelstände und Schwierigkeiten wohl überwinden können, wie sie Shakespeare unter weit erschwerenderen Umständen überwunden hat. Die Thatsache aber, dass Greene die entgegen stehenden ästhetischen Schwierigkeiten nicht überwunden, dass er es nicht verstanden, den Discord, welchen dieser Auftritt unfehlbar erzeugen musste, nachräglich in einen versöhnenden Accord aufzulösen, das ist es, was den Auftritt zu einem Erzeugnisse des allerniedrigsten Standpunktes macht, der tief unter dem Naturideale liegt; und die sittliche Barbarei Greenes hat unwillkürlich noch das Ihrige gethan, ohne jegliche sachliche Veranlassung dies Uebel in erheblichstem Masse zu steigern. Ida Arran wird in dem bekannten Märchenstile: „sie ist bekannt im ganzen Land“ u. s. w. selbst von solchen, die sie nur aus Bildern kennen, als „Ideal der Weiblichkeit“ ausposaunt; ihre Handlungen stehn aber mit diesem Ruhme in schreiendstem Widerspruche; sie kennzeichnen sie als eine Cressida, als „daughter of the game“. Nur eine Cressida kann so handeln, wie dies angebliche Musterbild der Weiblichkeit; nur sie kriegt es fertig, mit einem pandarischen Schmarozer wie dieser Ateukin, der ihr überdies völlig fremd ist, sich — wie der Schurke verlangt — „auf Befehl des Königs“ in eine zuchtlose Deliberation einzulassen; und es ist wenig Linderung, dass dies Gespräch, so weit es zu unserer Kenntniss kommt, damit endet, dass Ida sich weigert, dem Könige zu Willen zu sein. Noch immer aber wäre es möglich gewesen zur ästhetischen Katharsis einzulenken. Indess das wäre nicht nach dem Geschmacke solcher Sittenprediger gewesen, wie Greene; der Genius dieses Mannes verlangte durchaus noch eine Steigerung der Situation; und er hat sie geliefert in einer Weise, die Klein kaum andeutet. Er lässt nämlich die Gräfin Arran, nachdem sie in auffallend phlegmatischer Weise das Gespräch Ateukins mit Ida, dessen Ohrenzeuge das Auditorium bisher gewesen, unterbrochen hat, ein vollkommen schales Zwiegespräch mit einem clown beginnen, welches das Auditorium über sich ergehn lassen muss, als

wäre inzwischen gar nichts vorgefallen. Während dieses erquickenden interludes sezt aber Ateukin vor unseren und der Gräfin Arran Augen seine Verhandlungen mit Fräulein Ida flüsternd fort. Das ist die Flüsterscene, von welcher Klein spricht. Aber auch an dieser bodenlosen Gemeinheit, die jeden Unterschied zwischen Hure und Maid vernichtet, die unser ästhetisches Gefühl gradezu auf die Folter spannt, hat Greene noch keineswegs genug gehabt, sondern er legt in der unmittelbar darauf folgenden Scene, wo Ateukin den König von dem Misslingen der ersten Attaque verständigt, demselben die schamlosen Worte in den Mund:

> Frolic, young king, the lass — nämlich Ida — shall be your own:
> I'll make her blithe and *wanton* by my wit.

Diese Ida, das ist klar, hat in unseren Augen alles bloss mädchenhaft Anziehende verloren. Die Katharsis hätte hier durchaus eine tragische sein müssen, ähnlich wie in der Emilia Galotti; aber diesem Wesen fehlt all und jeder tragische Zug. Sie kommt nicht zu Fall, obwohl der König nach wie vor als toller Wolllüstling auf sie Jagd machen lässt; aber nicht die Sittlichkeit, das ideale Menschengefühl feiert in ihr einen Triumph, sondern sie bleibt „rein", bloss weil es der Dichter so fügt. Grade hierin liegt der stärkste ästhetische Fehler des ganzen Stückes, den Klein hätte hervor heben müssen; und man kann sich ohne Schwierigkeit vorstellen, wie destruirend dieser unglaubliche Fehler auf die ganze Zusammenfügung des Stückes eingewirkt hat. Nichts als ein Haufe wirren Wustes wird uns geboten, der jede wirklich ästhetische Befriedigung hemmt.

So wenig ich auch hiernach im Stande bin, dem Urtheile Kleins über jene Scene beizutreten, so vorbehaltlos pflichte ich ihm daher bei, wenn er (S. 452) seine Bemerkungen darüber mit folgenden Säzen schliesst: „Solche Versündigung an der dramatischen Kunst fällt weniger dem Mangel an Befähigung des Dichters, als seinem moralischen Stumpfsinn zur Last, der freilich auch, und unvermeidlich, und unrettbar das Talent mit zu Grunde richtet. Die lebendige Quelle jedes wahrhaften Kunstschaffens, ist sittlicher Zartsinn, moral sense, wie gesunder Menschenverstand,

der bon sens, die Wurzel des Kunstgenies und Kunstverstandes, alles Wissens und Könnens ist. Und grade mit diesen zwei Grundeigenschaften des poetischen, vor allem dramatisch poetischen Schaffens ist es bei den Vertretern der „„Shakespeare-Vorschule““ am misslichsten bestellt. Und auch dieses Doppelgestirn . . . leuchtet, wie der Polarstern, gleichfalls ein Doppelstern, . . . als Angelstern der inneren Schöpfung in voller Pracht und alle kunstschöpferischen Kräfte beherrschenden . . . Stärke zuerst in Shakespeares Dramen, unverrückbar fest, weltmittelpunktlich.“ Wie vollkommen antipoetisch sich Greene zu dem idealen Naturstande verhalten hat, darüber besizen wir sogar ein classisches Zeugniss von ihm selbst in dem Pamphlet Greenes Groatsworth of Wit. Dort verwünscht er nämlich seine ganze Thätigkeit als Theaterdichter als eine unauslöschliche moralische Schmach, als ein schlimmes Gift, das er ausgestreut! Ich denke daher wir lassen es bei dem älteren, verwerfenden Urtheile über Greene um so mehr bewenden, weil der Sommernachtstraum den positiven Beweis dafür liefert, dass Shakespeare ganz ebenso geurtheilt hat. Ich werde nämlich in der vorlezten Abhandlung dieses Werkes zeigen, dass Oberons Wort: But we are spirits of another sort u. s. w. sich direct gegen Greene wendet, obwohl derselbe damals, wie ich bestimmt nachweisen werde, bereits tod war; und dass Shakespeare durch jenes Wort Greenen grade als Dichter des James IV mit unter die bösen Geister verweist.

George Peele hat in allen Fragen des ästhetischen Geschmacks genau denselben Standpunkt wie Greene; ohne alle Rücksicht auf etwaige graduelle, für uns hier absolut interesselose, Unterschiede ihrer Talente, können wir daher unbedingt annehmen, dass auch über die Werke Peeles Shakespeare im Sommernachtstraume die Sonne des Naturstates aufgehn lässt. Vielleicht dass das riot of the tipsy Bacchanals mit auf Peeles Battle of Alcazar gemünzt ist; das Stück, ebenso wie Greenes König Alphons, halb im lylyschen Allegorienstil, halb in einem verkümmerten Tamerlanstile gehalten, macht durchaus den Eindruck, als wäre es zur Unterstützung des Königs Alphons fabricirt [1]).

1) Im III. Bande seines bekannten Werkes „Shakespeares

Damit haben wir, abgesehn von Lyly, auf den ich sofort kommen werde, die Liste derer erschöpft, die wir

---

Zeitgenossen und ihre Werke" (3 Bde. Berlin 1858—1860) hat auch Bodenstedt sich über Lyly, Greene und Marlowe vernehmen lassen, jedoch ohne Rücksicht auf ihre Stellungen zu einander und zu Shakespeare. Erstere beiden kommen dabei moralisch wie ästhetisch viel zu günstig fort, weil es sich Bodenstedt angelegen sein lässt, einem Hange der jüngsten englischen Shakespeareforschung nachgebend, an Shakespeares Vorgängern, namentlich auch an jenen beiden, möglichst viel gutes zu entdecken. In Folge dieser Tendenz hat Bodenstedt Referate geliefert über die einzelnen Stücke Greenes, bei denen ich aus einem Staunen ins andere gefallen bin, und die thatsächlich die handgreiflichsten ästhetischen Fehler Greenes so sehr übertünchen, dass wer seine Dramen wirklich kennt, das bodenstedtsche Spiegelbild für kritisch ganz unbrauchbar erklären muss. Während Klein alles hämisch zu verhöhnen und zu schmähen sucht, ist es Bodenstedts Bestreben bei Greene, und wie ich weiter unten zeigen werde, auch bei Lyly, alles schön zu färben. Die Wahrheit von Greene, dessen moralischer Charakter hier völlig ausser dem Spiele bleiben kann, ist, dass es demselben an aller Originalität gebrach, und dass er in Folge dessen zwischen Lyly und Marlowe, beides excentrische Originale, hin und her schwankt. Diese Thatsache kann nicht eclatanter bewiesen werden, wie durch Greenes Concurrenzstück zu Marlowes Faustus, Friar Bacon and Friar Bungay, welches im echtesten Cynthiastile Spensers und Lylys mit der „Diana-Rose" endet. Greene selbst scheint sich sogar eingeredet zu haben, er habe den Marlowe sowohl wie den Lyly übertroffen; ich wenigstens vermag sonst den bereits erwähnten König Alfons, über den Bodenstedt ebenso wie über Jacob IV ein viel zu überfirnistes Referat giebt, gar nicht zu verstehen. Einem Kopfe, dem es an schöpferischer Originalität gebricht, wird es niemals gelingen, etwas ästhetisch in sich geschlossenes hervorzubringen, also ein wirklich ästhetisches Princip schaffend zu beleben; und zwar um so weniger, wenn die Originale, denen er nachfolgt, selbst so wenig auf dem Wege des ästhetischen Principes wandeln, wie Lyly und Marlowe. Sieht man Greenes Dramen, alle ohne Ausnahme, an, so wird man auch finden, dass sie sämmtlich eine chaotische und ungleichartige Masse bilden, die durchaus nicht geeignet ist, einen ästhetischen Totaleindruck zu machen, geschweige denn ästhetisch kathartisch zu wirken.

Marlowe ist ein Mann von bestimmt ausgesprochener, in die Augen springender Originalität, die in früheren Zeiten, z. B. noch von Gervinus, wahrscheinlich nur deshalb so falsch beurtheilt

die Coryphäen nennen können unter den englischen Theaterdichtern, welche Shakespeares unmittelbare Vorgänger und später die Zeugen seiner Jugendwerke bildeten; und da Lyly, wie wir schon wissen, sich nicht bloss nicht durch Einfachheit der Natur auszeichnet, sondern ganz im Gegentheil als der ästhetische Systematiker der Unnatur bezeichnet werden muss, so lässt sich unschwer errathen, dass auch das Gros d'armée von Natürlichkeit und ästhetischem Sinne so gut wie nichts wusste. Dieselben folgten entweder Greenes Fusstapfen, wie Lodge, den indess die Sache bald genug anekelte, so dass er schon vor 1594 das Kunstgewerbe aufgab, Henry Chettle, Anthony Munday, Thomas Heywood, Thomas Decker, Robert Wilson und Georg

---

ist, weil man das Urtheil über ihn nicht so lange aussezte, bis man sich eine genügende Kenntniss seiner Dichtungen verschafft hatte; von Bodenstedt dagegen, der eine vollständige Kenntniss von Marlowes Dramen besizt, ist dieser Dichter im ganzen richtig beurtheilt; nur dass sein Urtheil auch hier wider viel eher zu günstig als zu hart ist. Dasselbe bestätigt aber das meinige in allen wesentlichen Punkten; und, was mehr ist, die sehr ausführlichen Berichte Bodenstedts über Marlowes Dramen — den Faust giebt er höchst dankenswerther Weise in vollständiger Uebersezung — lassen erkennen, dass Marlowe kein einziges seiner Dramen ästhetisch kathartisch abgeschlossen hat. Dieselben sind bis auf die Dido, eine im echtesten Vulgärstil gehaltene Liebestragödie, sämmtlich in masslos gigantischen Dimensionen gehalten, und schon seine Masslosigkeit hat den Dichter gezwungen, am Ende nicht ästhetisch zu schliessen, sondern gewaltsam abzubrechen. Der ästhetische Werth der Dido aber kann nicht besser constatirt werden, als es Tempest II. 1 in der Unterredung über die „Wittwe“ Dido geschieht; denn dass unter dieser Marlowes (und Nashs) Dido gemeint ist, ist mir so gut wie zweifellos. Höchst bezeichnend, und die zu panegyristischen Urtheile Bodenstedts wie anderer einigermassen historisch persiflirend. ist, dass Marlowe mit dem schlechtesten Stücke, das er überhaupt geschrieben, mit dem Massacre at Paris seine gigantisch begonnene Laufbahn abgeschlossen hat. Es ist ihm — ganz sichtlich im Widerstreit moralischer Erwägungen der bedeutendsten Art, der durch alle seine Dichtungen hindurch klingt — unmöglich geworden, das Masshalten der goldenen Mittelstrasse sich anzueignen, was Shakespearen das Princip der ästhetischen Freiheit entdecken liess, und dadurch zu unsterblicher Grösse geführt hat.

Chapman, oder sie eiferten dem Spenser nach, wie Michael Drayton [1]). Abgesehen von einer einzigen Ausnahme, die in der vorlezten Abhandlung zu besprechen sein wird, hat es der Sommernachtstraum nicht mit irgend einem dieser in dritter, höchstens — wie z. B. Drayton — in zweiter Reihe rangirenden Dichter, z. Thl. auch bloss Dramenfabricanten und „pelting rivers", persönlich zu thun; ich habe daher auch keinen Grund, an dieser Stelle ihrer Spur weiter nachzugehn.

Die greenesche und marlowesche Richtung ist — ich widerhole es — die Repräsentantin des gemeinen, theilweis sogar des niedrigen Geschmacks. Dass schon diese Richtung Shakespearen veranlasst haben würde, zum Kampfe für die ideale Natur sein Schwert zu ziehn, kann angesichts der Pyramus und Thisbe Tragicomödie nicht bezweifelt werden; denn diese ist thatsächlich nur eine karrikirende Vernichtung eben jener Richtung. Hätte Shakespeare aber nur gegen die Geschmacksrichtung des Marlowe und Greene nebst Anhang zu kämpfen gehabt, und wäre ihm nicht in Lyly noch ein besonderer Feind entgegen getreten, den man kurzweg die verkörperte Antinatur nennen kann, das Kampfdrama würde eine ganz andere Gestalt angenommen haben, wie der Sommernachtstraum, dessen Inhalt und Form bis in die kleinsten Fleischfäserchen hinein, sich ganz unter dem Gesetze der „Bescheidenheit" der Natur als Gegensaz gegen die lylysche Widernatur gebildet hat.

Lylys poetische Impotenz verbunden mit ausgesprochener Seichtheit des Gefühles und Verstandes ist völlig unfähig dem beobachtenden Auge die realen Motive zu verdecken, welche ihn als Theaterdichter leiten. Sieht man nun von dem besonderen practischen Motive ab, das ganz sichtlich für Inhalt und Composition jedes einzelnen seiner Stücke massgebend gewesen ist, so gewahrt man als allgemeine Tendenz seines ganzen Strebens die durchdachte Absicht, ein Drama zu schaffen, welches absolut nur Hof-

---

1) Drayton wollte zwar Allegorist im Sinne Spensers, nicht aber Euphuist im Sinne Lylys sein, sondern hat im Gegentheil den Euphuismus angegriffen. Vergl. Fairholt, Lillys works I. S. IX.

drama ist, das also in Stoff und Form einzig und allein durch die Ansprüche und Interessen des Hofes bestimmt, sich dem Volksdrama mit vornehmer Fremdheit in allen Punkten entgegen sezt, und die centralisirende Souveränität der Königin vom State auf die Kunst überträgt, so dass jedes Schauspiel thatsächlich, seinem Hauptzwecke nach, nicht die ästhetische Beeinflussung der Zuhörerschaft, sondern einzig und allein die Verherrlichung der Elisabeth anstrebt [1]).

---

1) In der Einleitung habe ich gesagt, Volksdrama und Hofdrama war nicht so streng geschieden, wie es in den pragmatischen Darstellungen der Literaturhistoriker den Anschein habe; und diese Behauptung bleibt dem gegenüber durchaus Wahrheit. Die Hofbühne war auch den Stücken der Volksbühne zugänglich; Lyly aber hatte die Tendenz das academische Drama inhaltlich und formal zum förmlichen Hofdrama umzugestalten. In dieser Tendenz, die er ohne Frage mit Originalität verfolgte, liegt die Wesenheit von Lylys Drama, das sich, von hieraus betrachtet, als unicum darstellt, und zwar so bestimmt, dass es m. Ex. kein grösseres Fehlurtheil über Lyly geben kann, als dasjenige Bodenstedts, welcher (Shs. Zeitgenossen III. 55) kühnlich behauptet, Lyly habe Anlage zum Volksdramatiker gehabt. Lyly und Marlowe, der echte Volksdramatiker, sind die entschiedensten Gegensäze. Bodenstedts Urtheile über Lyly bedürfen aber überhaupt dringend der Correctur, weil — um es grade heraus zu sagen — Bodenstedt kein einziges von Lylys Dramen richtig verstanden hat. Beweis dafür sind seine durchaus panegyristischen, völlig unbrauchbaren Referate darüber. Dass Lyly überall practische Tendenz verfolgt, hat Bodenstedt vollkommen verkannt; in seinem Referat über den Endimion z. B. hat er nicht einmal Rücksicht auf Halpins Vorarbeiten genommen. Ohne seine practische Tendenz aber, die ihn zugleich zu dem Defensor seiner höfischen Gönner, und damit zum „plainsong-cuckoo gray" macht, d. h. zu dem monotonen und schamlosen Sänger ehebrecherischer Unzucht, ohne diese practische Tendenz, die — wie in der Einleitung bereits bemerkt — auch die Volksbühne beeinflusst hat, ist Lyly gar nichts. Alle Monotonie muss sich indess im Laufe der Zeit abstumpfen, und darin ist der Grund zu suchen, dass Lyly allmälig bei lebendigem Leibe buchstäblich in Vergessenheit gerieth; eine Thatsache, die Bodenstedt sehr unrichtig daraus erklärt, dass er von Marlowe, Greene und Peele überflügelt sei. Als ob nicht Shakespeare weit länger gelebt hätte, wie diese Rivalen Lylys! Wenn es aber eine Thatsache giebt, die meine Behauptung, Lyly sei auch

Gleich Lylys erstes Stück, The Woman in the Moone[1]), spricht diese Tendenz mit nicht beneidenswerther Dreistig-

---

für seine Zeit eine poetische Null gewesen, rechtfertigen kann, so ist es eben diese.

Wie Bodenstedt dazu kommt, Lylyn eine besonders starke vis comica nachzurühmen, ist mir ebenfalls rein unverständlich. Lylys Antimasken, in denen ja hin und wider ein passabler Wiz verborgen sein mag, sind meinem Geschmacke nach schal und fade. Ob Lyly endlich als dramatischer Prosaist wirklich die von Bodenstedt ihm nachgerühmte Bedeutung gehabt hat, dürfte doch auch billigen Zweifeln unterliegen, doch ist das eine Frage, die hier gleichgiltig erscheint. Entscheidend für mich ist nur, dass Lyly ebenfalls kein ästhetisches Grundprincip gehabt, so wenig gehabt, dass er sich sogar durch ein antiästhetisches Princip hat leiten lassen.

1) Bodenstedt Zeitgen. III, S. 53 nimmt an, das Stück gehöre zu den Lylys lezten. Das muss auf einem — übrigens etwas auffälligen — Versehen beruhen, da Fairholt, dessen Ausgabe Bodenstedt ebenfalls (a. a. O. S. 50 Note) benuzt, uns ausdrücklich darauf aufmerksam macht, dass das Stück Lylys dramatische Erstgeburt sei. Dasselbe ist zwar erst — so weit uns bekannt — im Jahre 1600 in einer Quartausgabe im Drucke erschienen; gleichwohl kann die Thatsache keinem Zweifel unterliegen, denn der Prolog schliesst mit den Worten:

If many faults escape in her (Cynthias) discourse (w e n n m a n c h e V e r s e h e n s i c h d a v o n m a c h e n, scil. um nicht bemerkt zu werden, so lange sie das Stück ihrer Beurtheilung würdigt. — Der Ausdruck ist bis zur Unverständlichkeit verkrüppelt),

Remember all is but a poets dreame,
The first he had in Phoebus holy bowre
(= bower; in des Phoebus heiligem Gemach! Die Worte erinnern ganz entschieden an Titanias „bower"; und ebenso klingen die Worte: Remember all is but a poets dreame, sehr bestimmt an den Epilog zum Sommernachtstraume an, wie schon Fairholt bemerkt hat),
But not the last, unlesse the first displease.

Die Worte: the first in Phoebus' holy bowre, sind absolut keiner anderen Deutung fähig, als dass dies Stück Lylys erstes ist, wie auch Fairholt mit Recht annimmt.

Unbegreiflich ist mir übrigens, weshalb Klein — von einer kritisch völlig unzureichenden Bespöttelung desselben (a. a. O. SS. 548—51) abgesehen — grade dies Stück unbesprochen gelassen hat. Schon der Umstand hätte ihn dazu veranlassen sollen, dass es das einzige ist, das Lyly in Blankversen geschrieben hat. Hätte er dies bedacht, so konnte er uns den ganzen

keit aus, und zwar an einer Stelle des Prologs, die ich in anderem Zusammenhange mittheilen werde. Inwiefern seine übrigen Stücke die gleiche Tendenz verfolgen, mag der Leser aus meinen Analysen des Endimion und der Gallathea schliessen; wer richtig zu lesen versteht, auch aus Bodenstedts Referat über Lylys Campaspe (Shakespeares Zeitgenossen III, SS. 20 ff.), Sapho und Phao (ebendas. SS. 44 ff.) u. s. w. Es könnte sehr leicht scheinen, als ob Lyly die characterisirte Haupttendenz von Spenser entlehnt, oder — da wohl eher von einem Anstosse die Rede sein kann, den Lyly dem Spenser gegeben — als ob er dieselbe wenigstens mit Spensern theile. In der That wird sich auch eine die geistige Wahlverwandtschaft beider nicht leugnen lassen; dennoch aber waltet hier ein gewisser Unterschied zwischen beiden Dichtern ob, der sich sehr leicht zu einem auch in ästhetischer Beziehung specifischen hätte gestalten können, und der unsere aufmerksamste Beachtung an dieser Stelle verlangt, weil er sich zwischen Shakespeare

---

stylistisch wie inhaltlich nicht eben erquicklichen Redeerguss ersparen, welchen er a. a. O. S. 481—493 über die einzige Thatsache ausströmen lässt, dass der Hofdichter Lyly in Prosa geschrieben habe! Ferner hätte aber Kleinen die Gerechtigkeit bestimmen sollen, dies Stück zu besprechen; denn es ist nicht bloss im grossen Ganzen weit besser, als Gallathea und Endimion, sondern enthält auch einzelne unstreitige Schönheiten. Das gilt namentlich auch von der Diction, was man kaum für möglich halten sollte. Wir werden mehrere solche Stellen — aber lange nicht alle — kennen lernen, und der Leser wird sich dabei überzeugen, dass dieselben, wenngleich in etwas veränderter Form, an verschiedenen Orten bei Shakespeare eine gute Aufnahme gefunden haben. Endlich hätte auch noch der Zusammenhang des Woman in the Moone mit dem Sommernachtstraume Kleinen bestimmen müssen, über dieses Stück ausführlich zu referiren. Ich gehe allerdings nicht so weit wie Fairholt, welcher meint: „Dass die Idee dieses ganzen Stückes als ein Traum des Dichters behandelt wird, hat wahrscheinlich dem Shakespeare den Anstoss zu seinem Sommernachtstraume gegeben"; es wird sich vielmehr zeigen, dass Shakespeare den Traumgedanken zu dem er übrigens die Literatur seiner Zeit massenhaften Anstoss, auch ohne Lyly hätte geben können, dem Dunbar entlehnt hat. Gleichwohl ist, wie gesagt, nicht zu bestreiten, dass The Woman in the Moone eine sehr wichtige Quelle des Sommernachtstraumes ist.

und Lyly wirklich zum specifischen gestaltet hat. Die Engländer zu Elisabeths Zeit standen zu dieser Königin etwa so, wie der national gesinnte Theil der Deutschen zu Kaiser Wilhelm und ehedem zu Kaiser „Rothbart"; sie sahen in ihr das Statssymbol, wie wir in Kaiser Wilhelm, und unsere gleichgesinnten Vorfahren in Kaiser Rothbart. Von diesem Standpunkte aus fasst Shakespeare die Elisabeth auf, und sendet ihr in der bekannten Stelle des Heinrich VIII einen Nachruf nach, welcher dem ungekünstelten Gefühle entquollen ist, und welcher — beiläufig bemerkt — jeden der nicht durch Fanatismus oder pfäffischen Trug in unerhörter Weise bornirt ist, unbedingt verhindern wird, gewissen tendenziösen Ausstr äuungen von irgend welchen katholisirenden Neigungen Shakespeares Glauben zu schenken. Wesentlich von demselben Standpunkte aus ist auch Spensers Fairy Queene, sowie sein Colin Clout entworfen. Umgekehrt dagegen verfährt der kleinherzige, beschränkte Lyly. In seiner Dichtung ist es nicht Elisabeth die Königin, die gefeiert wird, sondern Elisabeth das Weib, deren Souveränität als Königin von England in Lylys Stücken sich zu weiblicher, auf unvergleichlicher Tugend und Schönheit beruhender, Majestät transformirt. Der Unterschied ist in die Augen leuchtend. Spenser konnte, der gekünstelten Form ungeachtet, in welche er seinen Gedankengehalt gekleidet hat, in Bezug auf seinen Gedankengehalt wahr bleiben, und ist es — so viel ich weis — geblieben. Shakespeare, der sich ganz ausschliesslich an die politische Seite Elisabeths gehalten hat, und dem Elze, von seiner eigenen dürftigen Essexhypothese abgesehn, ohne alles sachliche Motiv, nachsagt [1]), er habe ihr nur deshalb in Oberons Vision die Rolle der für Cupidos Pfeil unerreichbaren Vesta zugetheilt, um sie „durch diesen Tropfen Rosenöl" für die Vermählung des Essex günstig zu stimmen; Shakespeare, der das grosse Werk vollbracht, für das Drama auch eine entsprechend freie Form zu schaffen, dieser Dichter war erst recht in die Lage versezt, Wahrheit

1) Abhandlungen S. 113. — Elze sagt freilich, es „scheine ihm dies nur so"; er sezt aber hinzu, es scheine ihm „unzweifelhaft". Die nachfolgenden Darlegungen werden das unumstössliche Gegentheil ergeben.

und Natur mit der Verehrung für Elisabeth zu verbinden. Auf allen diesen Punkten also musste Shakespeare bald den Lyly als seinen diametralen Antipoden erkennen. Da dieser Magister artium sich den Beruf vindicirt hatte, Elisabeths Eitelkeit durch Besingung ihrer nicht vorhandenen weiblichen Reize auszunuzen, und — ganz dem Geschmacke Cynthia-Elisabeths entsprechend — durch das Mundstück der Cynthiamaske gelegentlich die schmuzigsten Equivoquen und Zoten der Welt auszuposaunen, so musste er sich auch in der Form dem Cynthiageschmacke fügen, der eine freie Entfaltung wahren Gefühles nicht aufkommen liess.

Man begreift hiernach ohne Schwierigkeit, wie grade Lyly zur Zielscheibe von Shakespeares schneidigem Wize werden musste, sobald der grosse Dichter daran ging, die englische Bühnenkunst, namentlich Bühnendichtkunst, zu ihrer idealen Höhe zu erheben, indem er die Natur in ihre Rechte einsezte. Freilich, wenn wir die Proportion Shakespeare zu Lyly von unserem Standpunkte aus messen, die wir die Blüthe Shakespeares in ihrer vollen Entfaltung vor uns haben, so möchten wir fast daran zweifeln, ob dieser Riese mit diesem Zwerge einen würdigen Kampf habe fechten können; anders aber stellt sich die Sache vom historischen Standpunkte. Auch Klotz war gegen Lessing ein Zwerg; und doch musste Lessing, gezwungen durch die Verhältnisse, den Kampf gegen ihn durchfechten. Ganz ähnlich mit Lyly und Shakespeare. Obwohl kein Dichter, hatte Lyly doch eine einflussreiche, Ton angebende Literatenstellung. Ich werde weiter unten dafür die quellenmässigen Beweise beizubringen Gelegenheit haben; aber schon seine Stellung zum Hofe und der angedeutete Einfluss auf Greene lassen erkennen, dass man diesem Manne seiner Zeit eine massgebende Bedeutung beigelegt hat, die zu seiner wirklichen Leistungsfähigkeit im umgekehrten Verhältnisse stand, bis zu dem Augenblicke, wo vor allen Shakespeare ihm mehr und mehr das Handwerk legte. Und die natürliche Folge davon war, dass dieser Hofdichter und patronisirte Schuzgeist der Schlüpfrigkeit das englische Drama auch sehr stark formalistisch beeinflusste.

Elisabeths verdorbener Geschmack, dem Lyly sich überall anzuschmiegen wusste, begünstigte ohne alle Frage eine

gewisse Richtung auf academische Classicität (learning), die Lyly von Oxford her sehr genau kannte, und deren massgebender Vertreter er daher auch auf Elisabeths Hofbühne zu werden strebte [1]). Sein Woman in the Moone, sein erstes

1) Ich habe nur 2 academische Stücke auftreiben können, von denen das eine, das hier lediglich erwähnt sein mag, sogar nur die Uebersezung eines ursprünglich französischen Stückes (Cornelia von Rob. Garnier) ist, welche der bekannte Thomas Kyd in den Erstlingsjahren von Shakespeares Bühnenleben besorgt hat. Das andere soll eine Tragödie sein; es ist die bekannte Tragödie von Tancred and Gismunda. Beide Stücke sind im II. Bande der bekannten dodsleyschen Sammlung (A select collection of Old Plays. In twelve volumes. II edit. London 1780, 8°) mitgetheilt; und beide stimmen in allen wesentlichen formalen Punkten überein. Die leztgenannte Tragödie, welche ich im Folgenden einer eingehenden Besprechung unterziehen werde, bestärkt mich aber nicht allein in der oben ausgesprochenen Vermuthung, sondern ich möchte dieselbe sogar noch erheblich weiter dahin ausdehnen, dass das ganze Theaterwesen der Universitäten, das ja doch Lyly, Greene, Peele und Marlowe ganz genau kannten, auf das öffentliche Theaterwesen von entscheidendem Einfluss gewesen sein muss. Sogar die Sitte, dass mehrere Personen gemeinschaftlich ein Drama fabricirten und das Umarbeiten älterer Dramen scheint auf die Universitäten zurück geführt werden zu müssen. So z. B. schickt Dodsley der genannten Tragödie folgende Bemerkung voraus: This play was originally acted before the Queen Elizabeth, *at the Inner Temple*, in the year 1568. It was the production of five Gentlemen, who were probably Students of that Society; and by one of them, Mr. Robert Wilmot (erwähnt von Webbe in seinem Discourse of Engl. Poetrie, 1586, zusammen mit Whetstone, Munday u. s. w.) afterwards much altered and published in the year 1592. (Derselbe lebte damals wahrscheinlich als Geistlicher in der Grafschaft Essex.) Wilmots Bearbeitung hat nichts an dem academischen Charakter dieses Stückes geändert, was besonders klar daraus hervorgeht, dass er seine Bearbeitung der „Worshipful and learned Society, the Gentlemen Students of the Inner Temple, with the rest of his singular good Friends, the Gentlemen of the Middle Temple“ widmete, und noch in seiner Bearbeitung am Schlusse eines jeden Aktes in Chiffern die ursprünglichen Bearbeiter derselben kenntlich machte.

An der Form von Tancred und Gismunda fällt zu allererst die ängstliche Anlehnung an das griechische Drama, wahrscheinlich speciell an den Euripides, auf. Das Versmass ist durchaus

Stück, ist so vollständig in dieser Manier gehalten, dass er sich

---

der reimlose jambische Pentameter, und sogar der antike Chor ist beibehalten, welcher allerdings in den nicht academischen englischen Dramen, so viel ich weis, beseitigt ist. Ausserdem aber ist der Dialog genau in derselben Weise mit Anspielungen an die antike Mythologie und mit academischen Citaten aus lateinischen Schriftstellern überstopft, wie es Lyly und Greene lieben. Nebenher aber fällt noch eine Eigenschaft auf, welche zwar in keiner Weise griechisch ist, dafür aber desto mehr an Lyly erinnert. Von psychologischer Motivation wissen die Dichter des Tancred ebenso wenig wie Lyly, und greifen daher 'zu denselben unbeholfenen Auskunftsmitteln wie dieser, nämlich zur Allegorie. Das Stück ist ein erotisches; der Stoff wahrscheinlich nicht, wie Dodsley meint, Boccaccios Decamerone IV. 1, sondern der Novelle Lionardo Brunis, De amore Guiscardi et Sigismundae filiae Tancredi, entlehnt. Gismunda, Tochter des Fürsten Tancred von Salerno, ist bei Eröffnung des Stückes in tiefster Herzenstrauer über den Tod ihres kürzlich verstorbenen Gatten. Plözlich aber verliebt sie sich in den Grafen Palurin Guishard, mit dem sie sans façon ein höchst zweideutiges Liebesverhältniss beginnt, nachdem sie ihn nur ein Mal flüchtig gesehn. Tancred bemerkt den Handel, lässt in Folge dessen den Guishard stranguliren, ihm dann das Herz ausreissen, und dies seiner Tochter zur Strafe überbringen. Gismunda erkennt sofort das Herz des Geliebten, und tötet sich in einer Verzückung voller Seligkeit, hinter welcher das Gefühl des Zuschauers meilenweit zurück bleibt, weil nicht das Geringste gethan ist, ihn in Gismundas Region zu heben. Tancred, dessen Wuth inzwischen geschwunden, und der rückkehrenden Vaterliebe Plaz gemacht hat, tötet sich dann ebenfalls. Die Plözlichkeit, mit welcher Gismunda von der Trauer um den toten Gatten zu ihrer neuen Liebe übergeht, wissen die Verfasser des Tancred nicht anders zu motiviren, als indem sie den Knaben Cupido zu Hilfe rufen. In ganz gleicher Weise wird Tancreds wahnsinnige Wuth gegen die Liebenden, besonders gegen Palurin motivirt, indem er unter dem Einfluss der Megäre gestellt wird, die sich im entscheidenden Augenblicke als deus ex machina einfindet.

Ein vierter characteristischer Zug der academischen Compositionsweise, der uns im höchsten Masse interessirt, ist der Gebrauch der Pantomime (dumb-show), welche Elze und andere fälschlich zum Urquell des englischen Maskendramas machen wollen. Die Verfasser des Tancred haben keine Ahnung von der Kunst, die Handlung dialogisch weiter zu führen; sie greifen daher zu dem ganz barbarischen Mittel, jedem Akte eine

Pantomime voraufzuschicken, welche die eigentliche Grundlage der späteren Dialoge und Monologe bildet, ein nothwendiges Supplement, ohne welches die Reden der agirenden Personen sogar vielfach unverständlich bleiben. Es kann dies nicht deutlicher gefühlt werden, als grade bei der dodsleyschen Ausgabe des Tancred, wo die Bühnenweisungen, welche die Pantomimen betreffen, nicht einem jeden Akte vorauf, sondern dem ganzen Stücke notenweis nachgeschickt sind. Lyly hat allerdings diesen umfassenden Gebrauch der Pantomime in seinen Masken abgestellt; mich deucht aber, dass man es z. B. dem Anfange des Endimion recht deutlich anmerkt, dass er auf den Pantomimenstil eingeübt ist. Grade an dieser Stelle können wir indess immerhin Lyly aus den Augen lassen, um dafür Greenen und Peelen desto schärfer ins Augen zu fassen. Der erstere stellt seinen Jacob IV wie ein Schauspiel dar, das Oberon durch seine Geister dem blasirten Schotten Bohan vorspielen lässt (eine Manipulation, die unwillkürlich an die Einleitung der Zähmung der Widerspenstigen erinnert); am Schlusse eines jeden Aktes aber unterhalten sich Oberon und Bohan regelmässig durch pantomimische Darstellungen, auf die Hamlets Wort von den dumbshows wie gemünzt passt. Ferner, in Greenes König Alphons spielt die Venus den einleitenden Chorus, und noch stärker macht es Peele in seinem Battle of Alcazar, indem er Akt für Akt durch einen Vortrag des „Einleiters" (Presenter) (vgl. Lüders, Prolog u. Epilog bei Shakesp. Deutsch. Sh. Jahrb. V. 283) einleiten lässt, wie es etwa auf einem Marionettentheater angebracht sein würde; und diesem Vortrage folgt dann sogar noch regelmässig die Pantomime. (Vgl. auch hier Lüders a. a. O. SS. 289, 279). Kein Wunder daher — besonders bei der muthmasslich nahen Beziehung der beiden zulezt genannten Stücke zu Shakespeare — dass dieser noch in seinem Sommernachtstraume III. 1 den Peter Quince den Vorschlag machen lässt, den Prolog zur Pyramus und Thisbe-Tragicomödie „in eight an six", das heisst im Bänkelsängerversmasse schreiben zu lassen. Der kunstverständigere Bottom dagegen verlangt die Abfassung des Prologs in „eight and eight", d. h. in demselben gereimten jambischen Tetrameter, dem sogen. common octosyllabic, in welchem Gower als „presenter" des Pericles seinen Vortrag hält. (Vgl. Lüders a. a. O. S. 280.)

Für den Sommernachtstraum ergiebt sich aus den vorstehenden Erörterungen ebenfalls ein bedeutendes Resultat; wir sehn nämlich daraus, dass die Compositionsmethode der Tragicomödie eine wohl bedachte Carricatur der Compositionsmethode von Lyly, Greene und Peele ist. Prolog, Wand, Mondschein, Löwe thun hier die Dienste des peeleschen Presenter, des

greeneschen Oberon u. s. w., der lylyschen Cynthia; und die Anordnung des Stoffes ist nicht weniger chaotisch wie in den genannten Stücken Greenes und Peeles, vor allem aber das einschläfernde Versmass, in welchem der Hauptheil der Tragicomödie gehalten ist, ist eine genaue Nachahmung des greeneschen und peeleschen Blankverses, ja des Blankverses des academischen Dramas überhaupt. Eine ganz besonders beissende Satire aber liegt darin, dass Shakespeare dies neue reimlose Metrum an einzelnen Stellen durch das ältere Reimmetrum, dessen sich Preston in seinem Kambyses (1561) bedient hatte, unterbricht. Man vergleiche z. B. die folgende von Kreyssig (Vorlesungen, 3. Aufl. I. 51) mitgetheilte Stelle des Kambyses mit den Sterbedeclamationen des Pyramus und der Thisbe. Die Stelle aus dem Kambyses lautet:

O blissful babe,
 O joy of womb,
Heart's comfort and delight,
 For counsel given
 Unto the king,
Is this thy juste requite?
O heavy day
 And doleful time,
These mourning tunes to make!
With blubred eyes
 Into mine arms
From earth I will thee take.

Aufs Tüttelchen entspricht dem das Metrum von Pyramus Klage:

 But stay; — O spite!
 But mark, poor knight,
What dreadfull dole is here? u. s. w.

Und später:

 Come tears, confound;
 Out, sword, and wound
The pap of Pyramus u. s. w.;

und endlich das Metrum von Thisbes Totenklage:

 Asleep, my love?
 What dead, my dove?
O Pyramus, arise! u. s. w.

Der einzige Unterschied ist nur, dass Preston je 3 Zeilen als 1 Vers behandelt, wie z. B.:

O blissfull babe, o joy of womb, heart's comfort and delight, und dass daher die beiden Reime, welche die Caesuren noch lebhafter fühlbar machen, wegfallen. Shakespeare, der, wie ich in der vorletzten Abhandlung zeigen werde, hier speciel auf Marlowe zielt, scheint, von dieser besonderen Pointe abgesehn, verstehn geben zu wollen, dass der Fortschritt, welchen das eng-

lische Drama der academischen Classicität verdankt, ästhetisch Null ist, weil die alten Barbarismen nicht beseitigt, sondern lediglich mit neuen gelehrten Pedanterien verquickt seien. Und denselben Gedanken versinnbildlicht er noch auf andere Weise, die viel weniger technische Vorbildung verlangt, und deshalb viel allgemeiner verständlich ist. „Wie Schnock, der Schreiner. und Zettel, der Weber", sagt Kreyssig a. a. O. in seinem Referat über Prestons König Kambyses, „kündigen die auftretenden Personen sich meist treuherzig nach Amt, Würde und Namen dem Publicum an."

Lylys Figuren, die Figuren in Greenes Alphonsus u. s. w. kündigen sich allerdings nicht in dieser Weise selbst als dieser und jener an; wohl aber kennzeichnet sie der Inhalt der Stücke als solche.

Wie deprimirend aber ist in Shakespeares Munde die Zusammenstellung mit Preston! Grade im Kambyses scheint Shakespeare ein Musterexemplar des rohen Geschmackes gesehn zu haben; sämmtliche Shakespearecommentatoren sind wenigstens ms. Ws. darüber einig, dass die berühmte Stelle aus der 4ten Scene des II. Aktes des II. Theils von Heinrich IV (man muthmasst 1596 oder 1597 als seine Abfassungszeit; aber ms. Es. mit unzureichenden Gründen). *I must speak in passion, and I will do it in king Cambyses' vein*, auf den prestonschen Cambyses geht. Und nicht bloss wer ein Auge dafür hat, dass Shakespeare in dem Wirthshausleben des Prinzen Heinz ein gut Theil seiner eigenen ersten londoner Jugendperiode bis zu dem Zeitpunkte widerspiegelt, wo des Schicksals Stimme ihn auf den Dichterthron beruft, sondern schlechthin jeder, der gegen die Regungen der humoristischen Ironie nicht stumpf ist, wird gewiss erkennen, dass es sich hier nicht — wie Klein a. a. O. S. 109 Note 1 wohl selbst nur ironisch sagt — um eine ehrende „Auszeichnung", sondern um eine Verspottung der prestonschen Manier handelt. Unter diesen Umständen ist es aber im höchsten Masse interessant, zu beobachten, dass Shakespeare in der Titelanpreisung der Pyramus und Thisbe Tragicomödie:

A tedious brief scene of young Pyramus
And his love Thisbe; *very tragical mirth*,

ebenfalls ganz sichtlich der Titelanpreisung des prestonschen Kambyses folgt. Dieselbe lautet nämlich (nach Klein a. a. O.) auf dem Titelblatte einer um 1585 erschienenen, undatirten Quartausgabe wörtlich: *A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth* u. s w. Ein Gegenstück dazu bildet Hippolytas „musical discorde", wie ich schon in der 2. Auflage meiner Studie bemerkt habe; und auch hier persiflirt Shakespeare die unsinnige Marktschreierei auf den Büchertiteln. Greenes Orpharion rühmt nämlich auf seinem Titelblatte von sich, u. a., dass darin

many sweet moods mit „harmonious discordes“ „graced“ seien. Vergl. Alex. Dyce 1874er Ausgabe der Dramen von Greene und Peele, S. 80.

Da ich oben Tancred und Gismunda zu besprechen gehabt habe, so mag hier zum Schlusse noch eine chronologische Frage erörtert werden, die mit diesem Stücke zusammenhängt. Shakespeare hat unfraglich den Tancred gekannt; das stellt schon der 3. Chor fest, mit welchem die lezte (3.) Scene des II. Akts des Tancred schliesst. Dort nämlich heisst es u. a.:

The stout daughter of Cato, Brutus wife Portia,
When she had heard his death, did not desire
Longer to live; and lacking use of knife,
(A most strange thing) *ended her life by fire,*
And eat hot burning coals.

Man vergleiche damit die Worte, die Julius Caesar IV. 3 Brutus an Cassius richtet: Impatient of my absence u. s. w. Von hieraus — beiläufig bemerkt — ist dann die Sage in veränderter Gestalt in B. Jonsons Volpone übergegangen, der III. 7 einer Frau, deren Ehre durch ihren Mann gefährdet ist, die Worte in den Mund legt:

I will take down poison,
Eat burning coals.

Indess es liegen Umstände vor, welche es zweifelhaft machen könnten, ob Wilmot bei seiner lezten Bearbeitung nicht aus dem Sommernachtstraume geschöpft hat. Bereits in der 2. Auflage meiner Studie habe ich auf das Auffällige hingewiesen, dass Shakespeare in Oberons Vision den Cupido einen brennenden Pfeil auf die Vestalin abschiessen lässt, deren Herz er sich zum Ziele erkoren; und ich habe dort S. 248 in den Nachträgen nachzuweisen gesucht, dass Shakespeare mittelbar durch Dunbars Goldene Tartsche auf diese Idee geführt sei, weil derselbe ganz sicher durch Ephes. VI. 16 zu der Tartschenallegorie geleitet sei, wo es nach der alten englischen Uebersezung heisst: Above all, taking the shield of faith, wherewith ye shall be able to quench all the fiery darts of the wicked. Nun lese man aber folgende Worte des 4. Chors in der lezten (5.) Scene des III. Akts des Tancred:

Resist his (Cupidos) first assault;
Weak is his bow, his quenched brand is cold;
. . . .
. . . .
. . . .
But ye mistrust some cloudy smoaks and fear
A stormy shower after so fair a day:
Ye may repent, and buy your pleasure dear;

darin sogar des altgriechischen jambischen Tetrameters bedient hat[1]), dessen academische Monotonie Shakespeare so unüber-

---

For *seldom times is Cupid wont to send*
Unto an idle love a joyful end.

Sollte man nicht hier Einflüsse des Sommernachtstraums annehmen? Gewiss nicht. Grade die Chöre, unter denen Wilmot alle Mal die Namen der ursprünglichen Verfasser der einzelnen Akte chiffrirt, gehören offenbar zu den ältesten Theilen der Tragödie. Ausserdem würde sich auch durch eine Vergleichung des Romeo mit dem Tancred zur Evidenz zeigen lassen, dass Wilmot zur Zeit der lezten Bearbeitung des Tancred den Romeo, diesen Zwillingsbruder des Sommernachtstraums, gar nicht gekannt haben kann, woraus ohne weiteres sich die Unwahrscheinlichkeit einer Bekanntschaft desselben mit dem Sommernachtstraume selbst ergiebt.

1) Marlowe, Greene und Peele benuzten eben dieses academische Versmass, das sie blankverse, d. h. reimlosen Vers schlechthin, nannten, zu ihren Volksstücken. Von ihnen überkam Shakespeare diese Versart, und führte sie ihrer ästhetischen Vollendung zu, indem er sich von der Sclaverei des Tetrameter so weit entband, wie es die Eigenartigkeit der modernen Sprache verlangt. Vergl. Tycho Mommsen, Romeo und Julia, Prolegomena, SS. 139—142.

In der Literaturgeschichte, und so auch bei Bodenstedt (Shakespeares Zeitgenossen III. 157) liest man constant, dass Marlowe mit seinem noch auf der Universität geschriebenen, wahrscheinlich 1586 — wenn nicht noch früher (Bodenstedt a. a. O. Note) — aufgeführten Tamerlan den Blankvers auf die öffentliche Bühne gebracht habe, nachdem schon 1561 von Sackville und Norton in ihrem Gorboduc, und 1565 von Gascoyne in seiner Jocasta das antike Versmass bei Stücken angewandt worden, die nur für die Privatbühne der Königin bestimmt waren, und auch nur auf dieser zur Aufführung gekommen sind. Ich muss gestehen, dass ich die Richtigkeit dieser traditionellen Darstellung ganz entschieden in Zweifel ziehe. Die Tradition stüzt sich offenbar auf Marlowes sofort zu besprechenden Prolog zum Tamerlan. Dem gegenüber fällt aber doch ms. Es. schwer ins Gewicht, dass die uns hinterlassenen Stücke von Peele und Greene, welche beide als Dramaturgen älter sind, als Marlowe, sämmtlich im Blankverse gehalten sind, mit unmetrischen Zwischenpartien. Ich kann demnach nur annehmen, dass Greene oder wohl der noch ältere Peele bereits vor dem Tamerlan den Blankvers für ihre Volksstücke gebraucht haben. Da aber Marlowe noch im Prologe zum Tamerlan sagt, er wolle sein Publicum von der „gereimten" Hausbackenheit der Jigs treff-

lich in dem Versmasse des Prologs, der Ankündigungen der „presenters“ und der Dialoge der Tragicomödie verspottet. Die auffallende Erscheinung, dass er nur höchst ausnahmsweis eine grössere Anzahl Personen mit einem Male auf der Bühne erscheinen lässt; die antike Staffage, und das beständige um sich Werfen mit gelehrten Brocken aus Plinius und anderen lateinischen Schriftstellern, sowie mit vollen lateinischen Hexametern oder Distichen; kurzum das ganze äussere Colorit lässt das geistlose Bestreben erkennen, möglichst „antik“ zu erscheinen; eine Richtung, die unmöglich anderwärts, als in einer gelehrten Schule erzeugt werden kann. Sogar die Art und Weise des Schlusses seiner Dramen, z. B. des Endimion, des Woman in the Moone, theilweis sogar der Gallathea, sind offenbar aus der schülerhaften Erwägung zu erklären, ein solcher Schluss sei classisch „erlaubt“. Durch nichts konnte sich Lyly in einen schrofferen Gegensaz mit der Naturwüchsigkeit des englischen Volksdramas sezen, als durch diese antikisirende Richtung; und dieser Gegensaz konnte auch dadurch nicht gemindert werden, dass die Form, recht im Gegensaze zu den einfachsten Grundgesezen der Aesthetik, im Grunde nur ein Deckmantel war für einen ganz modernen Inhalt, der aus dem Drama mit Hilfe eines besonderen Chiffre-Schlüssels herausgelesen werden sollte. Eben diese naturwidrige Abweichung Lylys von der Volksbühne, deren ideale Bestimmung sein blödes Auge überhaupt nicht erschaute, ist zum grossen Theile mit die Ursache gewesen, welche

---

hinweg in ein stattliches Kriegszelt u. s. w. führen, so ist allerdings zu folgern, dass jene beiden mit ihrer academischen Neuerung noch wenig Anklang gefunden hatten, was auch bei der einschläfernden Monotonie ihres Blankverses, die ja, wie wir sahen, auch Dyce bezeugt, begreiflich genug ist. Marlowe also scheint den Blankvers auf der Volksbühne nur eingebürgert zu haben.

Ich bemerke hier noch, dass nach Bodenstedts Meinung (a. a. O. S. 50, 51) Lyly ein Stück (Maid's Metamorphosis) in jambischen Reimversen geschrieben haben soll. Fairholt hat dasselbe nicht aufgenommen in seine Ausgabe von Lylys Dramen; und ich vermuthe, dass er recht gethan hat. Es ist mir völlig glaublich, dass der academische Hofpoet Lyly niemals ein Stück in populärem Stile geschrieben hat.

Shakespeares alles concret drastisch gestaltende Phantasie veranlasst hat, Lylys Cynthia als in den „Bottom“ vernarrt darzustellen, vor allem aber dem Naturprincipe eine nationale Gestaltung zu geben, in welcher ebenfalls der Gegensaz zu Lyly sich bestimmt ausprägt. Allerdings hat Shakespeare sich selbst im Sommernachtstraume jener antikisirenden Formen bedient, und sie sogar später noch zweimal im Troilus und Timon angewendet; diese beiden letzteren Fälle können wir indess hier füglich ganz ausser Acht lassen; und was die Verlegung des Schauplazes des Sommernachtstraumes nach Athen betrifft, so liegt darin keineswegs eine Gutheissung der lylischen Manier, sondern ganz im Gegentheil eine Ironisirung derselben, welche durch die Wahl des Theseus und der Hippolyta noch verstärkt wird; Thatsachen, von denen sich der Leser im Fortgange dieser Abhandlung überzeugen wird. Troz der — wie ich bei späterer Gelegenheit zeigen werde — übrigens weit mehr scheinbar, als wirklich antikisirenden Form, hat aber Shakespeare die Sonnenstrahlen seiner Satire in ein par nationalen Brennpunkten zu so intensiver Brennkraft gesammelt, dass die lylyschen Strohhütten: Gallathea, Woman in the Moone und Endimion bis auf den Grund davon nieder gebrannt sind. Den einen dieser Brennpunkte[1]) bildet der Schluss der Zauberformel, womit Robin III. 2 den Lysander von seinem Liebestaumel erlöst, der ihn so jammervoll willenlos, gleich einem Glockenklöppel, zwischen Hermia und Helena hin und her geworfen, wie nur immer die marklose Gestalt eines lylyschen Endimion wankend zwischen der Cynthia und Tellus hin und her gezerrt werden kann. Die betreffenden Worte, die in der vollkommen verunglückten Stelle meiner Sommernachtstraumstudie 2. Auflage S. S. 120, 121, obzwar richtig über-

---

1) Ich hätte hier als ersten nationalen Brennpunkt vielleicht die Figur Robins bezeichnen sollen, welche, wie gezeigt, die nationale Kindesunschuld Englands vertritt. Da indess Robin insofern nichts weiter sagt, als was Oberon mit den Worten ausdrückt: Be as thou wast wont to be, und ich eben jene Worte an dieser Stelle zu besprechen habe, so genügt es, in dieser Form auf Robins nationale Bedeutung hier nochmals hingewiesen zu haben.

sezt, dennoch betreffs ihres symbolischen Gehaltes vollkommen missdeutet sind, lauten [1]):

And *the country proverb known*,
That every man should take his own,
In your waking shall be shown:
Jack shall have Jill;
Nought shall go ill;
The man shall have his mare again,
And all shall be well.

Es kann nicht entfernt die Rede davon sein, diesen Worten, wie ich in meiner Studie angedeutet habe, irgend welche satirische Tendenz gegen die Unbehilflichkeit des Volksdramas beizumessen; grade umgekehrt liegt die Sache. Shakespeare nimmt die schlichte Sinnes- und Empfindungsweise gegen die lylysche Künstelei in Schuz. Lyly krönt das Gebäude seines Woman in the Moone aus kriecherischer Schmeichelei gegen Elisabeth damit, dass er Pandora, nach seiner Intention der Typus des Menschenweibes in seiner durch Cynthia realisirten Idealität, auf den Mond versezen lässt, nachdem sie unter den Männern des Landes die wollüstige Buhldirne gespielt und mit allen Männern des Stückes, ohne jegliche Ausnahme, Liebesverhältnisse angeknüpft hat. In wesentlich derselben kalt abstossenden, durch und durch unbefriedigenden Weise schliesst auch der Endimion, und zwar nicht bloss soweit die Hauptfigur, Endimion selbst in Betracht kommt.

Einer solchen „Kunst“, welche so deutlich, wie nur möglich, verräth, dass sie es überhaupt gar nicht auf Herstellung des ästhetischen Gleichgewichts im Gemüthe des Zuschauers abgesehen hat, dass sie also auch das wahre Wesen der Komödie nicht einmal von fern ahnt, sezt Shakespeare die einfache Weisheit des Sprichwortes: Every man should take his own, und: The man shall have his mare again, entgegen, und erinnert durch Nennung der Namen Jack und Jill daran, dass die Volkskomödie instinctiv schon den richtigeren, durch das Sprichwort bezeichneten Weg

---

1) Die ganze Entzauberungsformel findet der Leser a. a. O. SS. 142, 143.

eingeschlagen habe, von welchem Lylys afterweise „Kunst“ ablenkt. Diese letztere Behauptung will ich allerdings nicht als ausgemachte Thatsache hinstellen; ich halte sie indess für höchst wahrscheinlich; denn nach Collier (History of the English dramatic poetry III. 25) hat es zwischen 1568 und 1580 bereits eine Volkskomödie: Jack and Jill gegeben, auf welche wahrscheinlich auch Birons Worte anspielen am Schlusse von Love's Labour's Lost oder, wie Klein a. a. O. S. 497 das Stück tauft: Lyly's Labour's Lost:

> Our wooing doth not end *like an old play;*
> *Jack hath not Jill:* these ladies' courtesy
> Might well have made our sport a *comedy.*

So viel wenigstens darf als ausgemacht betrachtet werden, dass der verlezende Schluss des lezteren shakespeareschen Stückes lediglich als Persiflage des Schlusses von Lylys Endimion gemeint ist. Damit soll übrigens der sprichwörtliche Charakter der Zusammenstellung Jack und Jill, die ganz unserem deutschen Hans und Grete entspricht, um so weniger geleugnet werden, als der Titel der älteren Komödie denselben ebenfalls bekundet, und als er auch in der bekannten Stelle Taming of a Shrew IV. 1, 51: Be the jacks fair within and the jills fair without? ebenfalls sich deutlich markirt. Im Gegentheil; der Ausdruck gewinnt erst durch dieses zufällige Zusammentreffen seine ganze Leichtigkeit. Das aber ist schwerlich richtig, die Verbindung Jack und Jill in unseren beiden Stellen l e d i g l i c h auf den sprichwörtlichen Charakter derselben zurückzuführen, wie Schmidt thut (Shakespeare-Lexicon s. v. Jack)[1].

---

1) Ohne der definitiven Entscheidung der Frage vorzugreifen, lässt sich, glaube ich, die Behauptung aufstellen, dass Lylys Einfluss als Dramatiker besonders der Komödie verderblich gewesen ist. Jedenfalls steht so viel fest, dass er mit der Tragödie überhaupt nichts zu thun hat, und dass somit auf ihn das Wort des Philostrates nicht geht:

> And tragical, my noble lord, it is,
> For Pyramus therein doth kill himself;

dieser Stich könnte vielmehr sehr wohl — persönlich genommen — keinem geringeren wie dem grossen Christopher Marlowe gelten. Gleichwohl kann kein Zweifel darüber walten, dass die Bemerkung des Philostrates die unentbehrliche Ergänzung zu Robins Zauber-

Der andere Brennpunkt, in welchem Shakespeare die Strahlen der nationalen Sonne gegen Lyly gesammelt hat, ist die Formel, mit welcher Oberon Titanias Zauber bricht. Dieselbe lautet:

Be as thou wast wont to be;
See as thou wast wont to see:
Dian's bud o'er Cupid's flower
Hath such force and blessed power.[1])

Der Gegensaz zwischen sonst und jezt, welchen die Worte: Be as thou wast wont to be, See as thou wast wont to see, andeuten, wird nur dadurch verständlich, dass fortan Titanias sinnlicher Wahn zerrinnt, indem sie zu geordneten Vorstellungen zurückkehrt, und Bottoms widerliche Hässlichkeit erkennt. Diesen Zustand bezeichnet Oberon aber nicht bloss als den normalen Zustand Titanias, sondern das widerholte: as thou wast w o n t, betont auch mit merklicher Absichtlichkeit, dass Titania in früheren Zeiten sich beständig in der normalen Gemüthsverfassung befunden, in welche sie Oberons Gegenzauber jezt wider versezt hat. Leider hat aber Shakespeare das einfache Verständniss dieser Worte dadurch verhindert, dass er den Apparat seiner Symbolik hier zu verwickelt construirt hat; ein Fehler, den er auch in dem durchaus analogen Falle der Entzauberung Lysanders begangen, und der schlechterdings keine andere Erklärung zulässt, als dass der Dichter a l s s o l c h e r hier, wie auch bei der Schlechtwetterallegorie, eine gewisse Ab-

---

formel bildet. Erst durch Shakespeare, zunächst durch den Sommernachtstraum, ist dem englischen Drama das Licht der ästhetischen Versöhnung aufgegangen; bis dahin glaubte man allen Ernstes, dass die Darstellung furchtbarer, erschütternder Begebenheiten das Ziel der Tragödie sei; eine Anschauung, die auch bei Spenser hervortritt. Man hielt also eine Handlung wie den Selbstmord des Pyramus allen Ernstes für tragisch, und wies Handlungen ohne derartig zerstörenden Erfolg der Komödie zu. Es war aber unumgänglich nothwendig, hier Licht zu schaffen, damit aus dem tumultuarischen Chaos die rhythmische Ordnung erstand, grade wie Amphions Leyer die Mauern von Theben zwang, sich selbst in kunstgerechter Ordnung aufzubauen.

1) Temp. I. 2, sagt Prospero zur Miranda: Thy father was . . . a prince of *power*. In gleichem Sinne steht power hier; es bedeutet: Zauberkraft.

hängigkeit von seinem Rohstoffe nicht hat überwinden können. Titania nämlich kehrt — ebenso wenig wie Lysander (und auch Demetrius) — nach ihrer Erlösung zu derjenigen Gemüthsverfassung zurück, in welcher sie sich zu Anfang des Stückes unmittelbar vor ihrer Bezauberung befand; diesen lezteren Zustand erkennt ja ihr Seelenarzt Oberon bereits als krankhaft, und sein Zauber hat keinen anderen Zweck, als eben diese Krankheit zu einem Paroxysmus zu treiben, welcher die Fesseln sprengt, worin die Krankheit die Seele geschlagen. Titania macht also einen viel grösseren Sprung, als es Oberons Worte sagen; sie kehrt, auf deren unwiderstehliches Geheiss im Nu innerlich verwandelt, zu einem Seelenzustande zurück, in welchem sie sich ehedem befunden, ehe wir sie überhaupt im Sommernachtstraume kennen lernen. Die übermässige Complication des hier angewandten technischen Apparats ist einzig und allein aus gewissen practisch literarischen Rücksichten zu erklären, welche der Dichter auf Lyly nimmt; eine Thatsache, die ich, angesichts meiner bisherigen Darlegungen, ohne weiteres als ausgemacht und verständlich behandeln kann.

Eben diese Thatsache macht es aber auch völlig gewiss, dass Shakespeare an einen in der englischen Literatur zum lebendigen Ausdrucke gekommenen ästhetischen Standpunkt gedacht haben muss, welcher den Gegensaz zu dem lylyschen bildet. Welche Zeit oder Dichter Shakespeare meint, deutet er auch verständlich genug an, indem er ihre Werke als „Knospe“ der Diana bezeichnet, im Gegensaze zu der vollkommen entfalteten, dreist unverschämten Blume der lylyschen Poetasterei. Der sinnig gefühlvolle Gegensaz weist — wie ich später zeigen werde — vor allen auf Chaucer — wahrscheinlich auch auf den Schotten Dunbar — hin, welche einen sehr starken ästhetischen Einfluss grade in dem Sinne des hier in Rede stehenden Naturprincips nicht blos auf den Sommernachtstraum, sondern überhaupt auf Shakespeares Gesammthaltung als Dichter seit dem Sommernachtstraume gewonnen haben, so stark, dass Shakespeare später diesen Männern am Ende seiner mühevollen Laufbahn, im Tempest, der sich mit des Dichters Ausgangspunkt und Zielen so eingehend beschäftigt, ein ehrendes Denkmal gesezt hat; und zwar in der Person des

ehrenhaften, von Prospero hochverehrten, als „Erretter“ (preserver) gepriesenen, alten Statskundigen, des Gonzalo. Shakespeare deutet durch den Ausdruck von meisterhafter Symbolik „Dianas Knospe“, in unübertrefflicher Weise an, dass er diese „altfränkischen“ Dichter als Repräsentanten desselben kindlich naiven, frischen Geistes betrachtet, welcher den Franz Drake als Kriegsmann zu einer so werthvollen Stüze seines Vaterlandes machte; und er bedauert, dass es einer sinnlich practischen Richtung gelungen ist, in ihrem Treibhause die keusche Knospe eilig zu dreister Entfaltung ihrer Blätter zu bringen, und so ihre jugendliche Morgenschönheit leichtsinnig preis zu geben. Dunbar und Chaucer wissen nichts von jener praktisch sinnlichen Tendenz, welche Lyly so ganz beherrscht; troz aller Unbehülflichkeit leitet sie doch ein wirklich künstlerischer, ganz nur ihrer Sache ergebener Geist, der Geist der in sich selbst befriedigten idealen Natur. Ihre Dichtungen, oder vielmehr den jugendlich keuschen Sinn, welcher dieselben belebt, meint Shakespeare, wenn er den Oberon sagen lässt: „Dianens Knospe“ übe einen so starken segensreichen Zauber über Cupidos Blume aus, dass sie Titanien ihr früheres Wesen und ihre früheren Augen wider verleihen könne. Lylys Dichtung — sie wenigstens vorzüglich — wird hier mit durchdachter Absicht Cupidos Blume genannt; — und die Entstehung dieser Blume, darüber lässt sich nicht streiten, auch sind die Commentatoren unter sich einig — die Entstehung der Cupidoblume schildert Oberons Vision. Daher auch der enge Zusammenhang dieser Vision mit Lylys Woman in the Moone und Endimion, den wir noch kennen lernen werden. Die gefährliche Macht dieser lylyschen Cupidoblume [1]), welche

---

1) Vollkommen am Plaze finde ich eine Aeusserung, welche Klein seiner Analyse des Endimion einfliessen lässt, und auf welche ich bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen möchte. „Ist der Kunstgeschmack“, sagt er a. a. O. S. 505, „die geistig sinnliche Blüthe der ästhetischen Bildung; und ist diese nur die feinste Blüthe einer sittig harmonischen Seelenstimmung, so muss ein verderbter, frivoler Kunstgeschmack auch zerstörend auf Bildung und Sitte wirken, mithin die Lebenswurzeln des States und der Gesellschaft selber angreifen und zernagen.“

alle richtigen ästhetischen Gesichtspunkte verschiebt, soll durch die Rückkehr zu der natürlichen Einfachheit der Lydgate, Chaucer u. s. w. gebrochen werden. Der Gedanke ist klar und einfach, und kann auch dadurch nicht in den Verdacht des Unästhetischen oder Shakespearewidrigen kommen, dass sich ein gewisses moralisches Element mit einmischt. Das leztere Element betrifft einzig und allein die Befähigung des Dichters zu ästhetischer Stimmung, und ist daher eine so elementare Voraussetzung für jeden Künstler wie die besondere Geistesanlage, die ihn für das besondere Kunstfach befähigen muss, in welchem er wirken will. Die Frage, welche bestimmte Blume Shakespeare unter Dianas Knospe versteht, ist unter diesen Umständen so gut wie gleichgiltig, während sie bei der Blume Liebe im Müssiggange wenigstens von historischem Interesse ist. Die englischen Antiquare, insbesondere Steevens, haben sich gleichwohl mit ihr beschäftigt[1]; wir können aber aus ihren Feststellungen — wenn hier

---

1. Delius sagt, Dian's bud sei „nach Steevens Vermuthung" agnus castus; Schmidt (Shakespearelexicon s. v. Dian) und Chalmers (Historical and explanatory notes etc. of the works of W. Shakespeare, Paris 1839 8° ad loc.) stellen die Vermuthung des Steevens ohne weiteres als ausgemachte Thatsache hin, lezterer zugleich mit dem Zusaze, dass die Blume auch „Chaste tree" (Passt gar nicht!) genannt werde. Offenbar ist Dian's bud Greenes bereits oben in einer Note erwähnten „Diana's-Rose" und zwar gegensäzlich nachgebildet, an welche Halpin, Oberon's Vision S. 12 f. erinnert. Es ist aber sicher unrichtig, mit Halpin a. a. O. darin eine Beziehung zur Elisabeth zu finden, nur weil Greenes Dianarose eine flosculirte Elisabeth ist. Halpin geht in solchen Sachen viel zu pedantisch schematisch zu Werke; richtig dagegen, so viel mir bekannt auch unbestritten, und auch unbestreitbar ist, wenn er Cupidos Blume und das little western flower für identisch erklärt. Delius meint, Oberon gebrauche wirklich die Blume zu Titanias Entzauberung, wie er vorher die andere Blume zu ihrer Bezauberung gebraucht hat. Delius wird zu dieser Ansicht — von der Situation ganz abgesehen — durch den Umstand veranlasst, dass Oberon, als er den Robin nach der Zauberblume Lieb im Müssiggange ausgeschickt hat, im Selbstgespräche u. a. sagt:

> ere I take this charm off from her sight —
> *As I can take it with another herb* —
> I'll make her render up her page to me.

überall von solchen geredet werden kann — nicht einmal die Thatsache entnehmen, dass Shakespeare überhaupt sich eines wirklichen Blumennamens bedient hat. Dianas Knospe ist schlechterdings nur der allegorische Gegensaz zu Cupidos Blume, und dieser Name, meiner festen Ueberzeugung nach, ebenso wenig ein wirklicher Blumenname wie der Name Liebe im Müssiggange. Insoweit also dürfte es nicht zu leugnen sein, dass Shakespeare sich im Sommernachtstraume des sprachlichen Euphuismus bedient hat, obwohl er sonst auch gegen diesen — wenn auch nur nebenher — in demselben angekämpft hat.

Das dunkle Gefühl, dass der Dichter sich nicht der „gemeinen" Volkssprache bedienen dürfe, führte Lyly diesen des Schönheitssinnes so gut wie baren Mann dahin, im Frondienste des Hoftones die Vulgärsprache, den Grundton seiner Diction, nach unästhetischen, deshalb auch zum Verderb der damaligen englischen Dichtersprache überaus leicht nachahmlichen Verstandesregeln zu verschnörkeln und zu verhunzen, und diese Fledermaus von Sprachweise anstatt der von Schiller mit so wunderbarer Sachkenntniss charakterisirten [1]) „schönen" Redeweise, welche weit über seinen Horizont hinaus lag, in die englische Literatur einzuschmug-

---

Es ist indess auffallend, dass troz dieser Worte Oberons, und troz der anscheinend durch die Situation bei der Entzauberung gebotenen Nothwendigkeit, die entsprechende Bühnenweisung in den überlieferten Texten ganz fehlt. Ich ziehe daraus den Schluss, dass Delius unrecht hat, und dass an der vorstehenden Stelle die Parenthese: As I can take it with another herb, nur eingeschoben ist, um schon hier auf das spätere, rein allegorische Dian's bud aufmerksam zu machen. Dass Oberon aber keine wirkliche Blume bei der Erlösung Titania's gebraucht, dürfte eines der Mittel gewesen sein, durch welche der Dichter seinem Auditorium zu verstehen gegeben, dass es Oberons Rede sinnbildlich zu nehmen habe.

1) Im Aufsaze: Ueber die Grenzen im Gebrauch schöner Formen. Der Aufsaz ergänzt die Briefe üb. d. ästhetische Erziehung des Menschen. Beide Abhandlungen, die nicht ausser Zusammenhange mit dem Chaos der französ. Revolution stehen, erschienen in den Horen 1795.

geln. Lyly schrieb zu diesem Behufe bekanntlich einen besonderen Roman, dem er den höchst charakteristischen Titel gab: „Euphues“ [1]), die Lehre vom Körperbau (anatomy) des Wizes. Der Leser findet ein kurzes Referat über dieses Kunstproduct bei Klein (a. a. O. SS. 486 ff. in den Noten), welches meinen Zwecken vollkommen genügt, und aus dem sich schon ersehn lässt, was uns auch bereits die Sprachproben aus dem Endimion u. s. w. gezeigt haben, dass in der Diction Lyly erst recht auf das Bizarre versessen ist. Die Wirkung dieses Romanes, welcher mit virtuoser Kennerschaft der feinen Welt mit eins den Weg zu der erstrebten „Bildung“ zeigte, und dessen echtestes dramatisches Wahrzeichen Lylys Cynthia geworden ist, lässt sich denken. Von 1579 bis 1581 erlebte er nachweislich 2 Auflagen und eine noch ältere Ausgabe ist vermuthlich verloren gegangen. Der Euphuesstil, in welchem Meres noch 1598 seine miserable Palladis Tamia schrieb, wurde zur Modekrankheit oder richtiger zum Paroxysmus einer bereits vorhandenen Modekrankheit; und die glückliche Zeit stattete dem Lyly ihren tief gefühlten Dank ab, indem sie ihn für ihren „Cicero“ [2]) er-

---

1) ευφυής = wohl gestaltet, „gebildet“, wie sich h. z. T. unsere εὐφυεῖς nennen, im Gegensaze zu dem „rauhen Canadier“, dessen Menschheit indess auch noch ausser Seumes Dichtung recht behält.

2) „Lilly's contemporaries“, sagt Fairholt in seiner Einleitung zu Lylys Werken, Bd. I S. VIII, „were often loud in his praises. William Webbe, in his Discourse of English Poetrie, 1586, speaking of the great improvement the English language had „„by the help of such rare and singuler wits as from time to time might styll adde some amendment to the same““, particularly commends Lilly: „„I thinke there is none that will gainsay, but Master John Lilly hath deserved most high commendations, as he which hath stept one steppe further therein then any either before or since he first began the wyttie discourse of his Euphues. Whose workes, surely in respecte of his singuler *eloquence* and brave composition of apt words and sentences, let the learned examine and make tryall thereof thorough all the partes of *rhetoricke*, in fitte phrases, in pithy sentences, in gallant tropes, in flowing speeche, in plaine sence; and surely in my judgement, I thinke he wyll yeelde him that verdict which Quintilian giveth of both the best orators *Demosthenes and Tully*, that from one,

klärte. Mit Lyly, dem euphuistischen Cicero, hatte sich Shakespeare bereits in Love's Labour's Lost in ausgedehntem Massstabe befasst; daher tritt diese Seite des Euphuismus im Sommernachtstraume mehr zurück. Völlig ungeschoren lässt derselbe indess, wie gesagt, auch den Sprachmeister Lyly nicht. Die Einleitung des Stückes, der Hippolyta und des Theseus Klage über den schlimmen herrschenden Mond, fixirt zunächst mit meisterhafter Sorgfalt, dass der Euphuismus überhaupt das Grundthema desselben bildet; unmittelbar darauf aber erhebt Egeus folgende Klage über Lysander, welche denselben beschuldigt, den von Lyly in seinem Romane aufgestellten Sprach- und Kunstregeln gemäss, seine Tochter Hermia zu närrischer Liebe verführt zu haben. Egeus klagt:

> Thou, thou, Lysander, thou hast given her rhymes,
> And interchang'd love-tokens with my child:
> Thou hast *by moonlight* at her window sung,
> And stoln the impression of her fantasy
> With bracelets of thy hair, rings, gawds, *conceits* 1)
> u. s. w.

Wie vollkommen fertig grade Lysander in der euphuistischen Sprachkunst ist, bezeugt ihm auch die durchaus sach-

---

nothing may be taken away, to the other, nothing may be added.""

Ich halte es — beiläufig bemerkt — für nichts weniger als unmöglich, dass das eigenthümliche Urtheil, welches Shakespeare im Julius Caesar II. 1 dem Brutus über den Cicero in den Mund legt:

> O! name him not; let us not break with him;
> For he will never follow anything
> That other men begin,

mit dem vermeintlichen Ciceronianismus Lylys in direktem Causalnexus steht.

1) Auf dem Worte conceit ruht der Nachdruck; es ist der Hauptpunkt, um den es sich handelt. Schmidt, Shakespeare-Lexicon s. v. erklärt das Wort ganz richtig für unsere Stelle durch fanciful thought or device; invention, und weist dabei auf Lover's Complaint v. 232 hin: Lo! this *device* was sent me from a nun u. s. w., wo device = Sinngedicht steht. Diese Stelle ist in der That hier eine erklärende Parallelstelle.

kundige Hermia, als sie mitten im Walde mit ihrem Freunde allein, von diesem eine verschämt höchst unverschämte, durch das „glimmerig night'“ nicht unerheblich unterstüzte Offerte zu effectvoller Liebe erhält. Ich habe die Stelle bereits in der 2. Auflage meiner Studie S. 150, 151 besprochen, und werde später wegen ihres Zusammenhanges mit Dunbars Golden Terge nochmals kurz darauf zurück kommen müssen. Dass sie sorgfältigst nach den Regeln des Euphues gebaut ist, kann nur Blindheit verkennen und Unverstand bestreiten. Dass sie dies ist, daraus folgt freilich nicht, dass Lyly, dem Shakespeares Sprachherrschaft und Sprachgefühl fehlt, mit alle seinen euphuistischen Schäzen jemals eine solche Rede zu Stande gebracht hätte. Grade dieser Hieb aber ist um so schärfer, weil nicht allein in der Hermia und Helena lylysche Frauengestalten belebt erscheinen, sondern weil auch die beiden Zierbengel und Weibernarren, Lysander und Demetrius ihren Ursprung dem Lyly verdanken. Ich wenigstens halte es für ausgemacht, dass in Demetrius, diesem ungehobelten Canadier, der Euphues selbst, in dem Lysander aber der den Euphues aus dem Liebessattel hebende Curio verspottet, ja verhöhnt wird; auch möchte ich bestimmt annehmen, dass die Methode, in welcher Robin diesen beiden „sparks“ ihren Euphuismus III. 2 ausdrillt, eine satirische Nuzanwendung von Lylys eigenem Worte macht: It were good sport to see the fight betweene two sparkes (Samias in Endim. II. 2).

In engster Verbindung mit dem Euphuismus steht der allegorische Stil; ja man kann sogar die Behauptung aufstellen, dass der lylysche Euphuismus nichts weiter ist, als der systematisch bis zur äussersten, widernatürlichsten Consequenz durchgeführte, mit einer pedantischen Renaissancesucht bis zur Ungeniessbarkeit verquickte Allegorienstil des späteren Mittelalters. Von der besonderen Verschrobenheit des lylyschen Euphuismus abgesehen, abgesehen auch von der Verkümmertheit der Geistescapacität Lylys, wird man seine Hauptstilregeln, namentlich die Compositionsregeln welche er aufstellt, also vorzugsweis seine starke Urgirung der Antithese und des Contrastes, schon in den überaus schwierigen Dichtungen Dantes angewandt finden; ja man wird sogar finden, dass sie den technischen Schlüssel liefern für

das Verständniss dieser Dichtungen. Dennoch verhalten sich aber die Dichtungen Dantes zu denjenigen Lylys wie der Tag zur Nacht. Dante hat ohne allen Widerstreit insofern ästhetisch ein sehr grosses Unrecht begangen, als er die Form als etwas dem Inhalte untergeordnetes betrachtet, sie als ein rein pädagogisches Element betrachtet [1]);

---

1) Dass Dante durchaus fehlerhafte theoretische Grundanschauungen in allen ästhetischen Fragen hat, davon liefert seine Schrift De vulgari eloquentia den unumstösslichen Beweis (Vrgl. darüber bes. Böhmer, Ueber Dantes Schrift de vulgari eloquentia. Halle 1868 S. 18). In seiner Divina Commedia verfolgt er ausgesprochenermassen durchaus ethische, nicht ästhetische Zwecke; denn er will die „Rechtschaffenheit" besingen und darstellen, nicht das Schöne. Für Schillers Wort: „Darin . . besteht das wahre Kunstgeheimniss des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt" (Briefe üb. d. ästhet. Erziehg. d. Menschen, Br. IX), konnte Dante daher auch kein Verständniss haben. Nichtsdesto weniger ist es unleugbar, dass Dante eine mächtige ästhetische Naturanlage gehabt hat, die sich zur vollen Kunstblüthe entfaltet haben würde, wenn er nicht leider zu sehr an eine specifisch theologische Lebensauffassung durch Studium und Gewohnheit gefesselt gewesen wäre. Ein anderes Wort, das Schiller im IX. seiner Briefe üb. ästhet. Erziehg. ausspricht, kann uneingeschränkt auf ihn angewandt werden, und legt — mag man immerhin mit seiner verschleiert allegorischen Redeweise und Compositionsmethode so unzufrieden sein, wie man will — ein höchst ehrendes Zeugniss für die Naturwüchsigkeit seines Dichtergenies ab. Schiller sagt nämlich a. a. O. u. a.: „So wie die edle Kunst die edle Natur überlebte, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung bildend und erweckend voran. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefe des Herzens sendet, fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch die feuchte Nacht in den Thälern liegt." Dante, nicht Pertrarca, war der erste Humanist.

Mehrere Stellen der 2. Auflage meiner Studie könnten aber sehr wohl den Schein erwecken, als hätte ich mich selbst vor Schillers Richterstuhle zu rechtfertigen, weil ich die Kunstform als blosse Hülle des Stoffes, nicht als das Wesen der Kunst betrachte. Dieser Vorwurf würde mich indessen nur dann treffen, wenn man unter dem Stoffe, die in dem Kunstwerke verkörperte Idee versteht. Schillers Meinung ist offenbar, dass auch die Idee des Künstlers in seinem Werke reine Form wird; ich dagegen behaupte mit aller Bestimmtheit, dass der Dichter, als der im blossen Reiche der Gedanken wirkende Künstler eine we-

und auch Lyly steht durchaus auf dem Standpunkte, dass

---

sentlich andere Stellung zur Idee hat, wie der Plastiker, den Schiller ganz sichtlich in seinen ästhetischen Briefen vorzugsweis im Auge gehabt hat. Die Idee ist unter allen Umständen das geistige Samenkorn des Kunstwerks. Dies Samenkorn aber — so raisonire ich — wächst sich keineswegs in allen Kunstwerken so vollkommen aus, wie das Samenkorn in der späteren Pflanze. Sobald die Kunst sich des Begriff erregenden Lautes, das heisst des Wortes, bedient, mit anderen Worten, sobald sie Dichtkunst wird, erhebt sie die Idee selbst zum unmittelbaren Gegenstande ihrer Darstellung, d. h. stellt sich die Aufgabe, einen reinen Gedankengehalt zu rein sprachlicher Formenschönheit auszugestalten, uns mittelst der Sprache ästhetisch fühlbar zu machen. Das Endziel des Dichters ist also unleugbar die schöne Idee selbst. Von diesem Standpunkte aus lässt sich aber in der Poesie — aber auch eben nur in dieser einzigen von allen Künsten — sehr wohl die Form von der Idee als das der lezteren Untergeordnete unterscheiden, und ist in solchem Sinne davon unterschieden, unwillkürlich und unbedenklich unterschieden, so lange es Künstler und verständige Kunstfreunde gegeben. Nichts ist geeigneter diesen Unterschied fasslicher zu machen, als die Grundverschiedenheit, mit welcher Shakespeare denselben Pyramus und Thisbestoff in der Tragikomödie und im Romeo gestaltet hat; dort ein gerupfter Sperling, hier ein majestätisch mit breiten Schwingen himmelan strebender Aar. In beiden Fällen arbeitet der Dichter unter der Herrschaft grundverschiedener Ideen, und wir abstrahiren eben diese Ideen als in sich geschlossene Wesenheiten, worauf das lezte Ziel des Dichters gerichtet ist, aus der von ihm geschaffenen Kunstform. Zu der Nothwendigkeit der Unterscheidung von blosser Form und Idee bei der Dichtkunst führt aber auch noch der weitere, grade für den Sommernachtstraum höchst wichtige Gesichtspunkt des Einflusses der Kunst auf die öffentliche Moral. Die thatsächliche Beschränktheit der menschlichen Kunst macht ein geistiges Supplement für die Vollendung ihrer ästhetischen Wirkung zur unumgänglichen Nothwendigkeit; und dieses Supplement kann unserer ganzen Naturanlage nach kein anderes sein, als die Sittlichkeit; eine Erwägung, die keinem Künstler als ernstere Pflicht obliegt, wie dem Dramatiker. Diese Reflectionen sind es, die mich bei jener Unterscheidung geleitet, mich bestimmt haben, Shakespearen als den moralischen Purgator der englischen Bühne zu bezeichnen, meinend, dass er die moralischen Hindernisse, welche seine Vorgänger der ästhetischen und national wohlthätigen Wirkung des Dramas in den Weg geschoben, wider sorglich beseitigt habe.

ihm die Form der Dichtung lediglich als Zweckmittel erscheint. Dante entschädigt uns aber wirklich für die Mühen, welche uns sein Allegorienstil aufbürdet, durch die Erhabenheit seiner ewigen Ideale, welche in grossartiger Erhebung nicht weniger jede gemeine Faser aus der Menschenseele auslösen, wie unser ebenfalls durch und durch ideale Schiller jede Regung des Gemeinen als abgestreifte Schlangenhaut von sich geworfen hat; Dantes grösstes Gedicht, die Göttliche Komödie hinterlässt daher auch bei uns noch, denen die spiritualistische Ascese in ihrer sternenhohen Verstiegenheit nicht mehr als e i n z i g e r Lebenszweck erscheinen will, das beseligende Gefühl ästhetischer Abgeschlossenheit und Harmonie. Der gemeine Geschmack Lylys dagegen benuzt die Allegorie ganz von demjenigen Gesichtspunkte aus, welchen er in seinem Euphues als Norm für die „schöne“ Ausdrucksweise aufgestellt hat; sie ist ihm nichts weiter als ein Mittel, die harmonisch unabgeschlossene, rythmisch unabgetheilte, empirische Wirklichkeit in eine Kunstform zu fassen, in welcher sie uns als bekannter Fremder, weit hergereister Nachbar einen Besuch abstattet, den wir mit gelangweiltem, wenn nicht mit verstelltem Gesichte empfangen, weil er uns in seinem latinisirenden und hellenisirenden Kauderwälsch nichts neues sagt, troz seiner mannigfachen Sticheleien keine anderen Empfindungen in uns erregt, als solche, die in unseren Alltagskleidern stecken. Es kann daher auch kein wahreres Wort über die gesammte lylysche Dramaturgie gesagt werden, als es der oft ungerechte Klein (a. a. O. S. 499) bei Gelegenheit seiner Analyse des Endimion ausspricht: „Rückkehr aus den trügerisch verderblichen Irren und Wirren der Leidenschaften, Antriebe und Bewegnisse, R ü c k k e h r z u d e n e w i g w a h r e n N a t u r- u n d G e i s t e s g e s e z e n; d i e s e i n F o r m e i n e s k u n s t g e m ä s s e n T ä u s c h u n g s s p i e l e s v o r g e z a u b e r t e L e h r e i s t d i e e n d g i l t i g e A u f g a b e d e s D r a m a s; nicht dass es durch die Irren und Wirren eines trügerisch gelehrten, zur Frone eines unnatürlich scholarischen Modegeschmacks scharwerkenden Schulwizes das Denken, Fühlen und Sprechen der Unnatur, wie auf einer Klopfjagd zutreibe und in ihr Garn verstricke.“

Als echtester Diener dieses naturwidrig verkehrten Geschmackes hat es Lyly auch nicht vermocht, irgend ein an-

deres Drama zu schreiben, als eine Maske. Alle seine Dramen sind Masken; er muss als der eigentliche Schöpfer dieser Dramengattung angesehen werden, die mitnichten, wie Elze behauptet, aus den Pantominen (dumb-shows), sondern aus dem „gelehrten" Drama, und — wie ich bereits in der 2. Auflage meiner Studie behauptet habe — den sogenannten devices mechanisch combinirt ist. Lyly hat auch, wie ich später zeigen werde, dem eigenthümlichen Zwischenspiele der Maske, der sogen. Antimaske, das Formgesez gegeben; und es ist gewiss kein Zufall, dass Lyly II, d. h. Ben Jonson, die Arbeit seines Vorgängers getreulich weiter fortgesezt hat; natürlich aber, unter gebührender Berücksichtigung der Masken Shakespeares, dessen Gaben er überhaupt, troz seiner handwerkmässigen Anfeindungen, zu schäzen wusste.

Lylys bedeutende Fehler bei Benuzung des Allegorienstils sind Shakespeares gesundem Gefühle nicht entgangen; ich werde weiter unten unwidersprechliche Beweise dafür beibringen. Dennoch aber hat Shakespeare den Allegorienstil als solchen im Sommernachtstraume nicht angegriffen. Die durch denselben gebotene contrastisch antithetische Compositionsmethode hat sich Shakespeare ohne allen Widerstreit angeeignet, wennschon er auch hier, das störende und hemmende Uebermass beseitigend, auf die „Bescheidenheit der Natur" zurück gegangen ist. Nach dieser Methode ist nicht blos der Sommernachtstraum, nein auch schlechthin alle reiferen Dramen Shakespeares, ja sogar schon Love's Labour's Lost gebaut. Und auch die Allegorie im eigentlichsten Sinne hat Shakespeare nicht gemieden, wie ich hinlänglich in der 2. Auflage meiner Studie gezeigt habe. Hätte er den Allegorienstil als solchen, und nicht blos Lyly's — und anderer — Ausschreitungen in der Handhabung desselben angreifen wollen, das Handwerberstück hätte schon Raum dazu geboten; da er es dort nicht gethan, so kann ich nur annehmen, dass in seinem ästhetischen Katechismus noch nichts von der unbedingten Unschönheit der Allegorie gestanden hat, vielleicht auch deshalb nicht gestanden hat, weil den älteren englischen Dichtern, die er verehrte, die Allegorie eine vollkommen geläufige Kunstform war. Und in der That kann auch die Allegorie — am wenigsten freilich

die Maskenallegorie — sehr wohl als Kunstmittel, nicht bloss in der Hand des Plastikers, sondern auch des Dichters wirken. Die Frage gehört ganz entschieden nicht zu denjenigen Punkten, welche das analytische Denken abstract entscheiden kann, und erscheint mir daher der Streit über die ästhetische Berechtigung der Allegorie, insoweit er ein bloss theoretischer ist, als leeres Stroh Dreschen. Unsere Dichterheroen haben demselben offenbar ebenso fern gestanden, wie Shakespeare. Lessing allerdings macht, wie ich in der 2. Auflage meiner Studie gezeigt habe, gelegentliche Bemerkungen über die Allegorie; aber, obwohl er an irgend einer Stelle, die ich augenblicklich nicht nachweisen kann, die Frage hinwirft: Und was ist auch die beste Allegorie? fällt es ihm doch entfernt nicht ein, principiel die Allegorie zu verwerfen, sondern er kann sie nur nicht leiden, sobald sie in pedantische Möncherei u. s. w. ausartet; ein Gefühl, das ihm niemand verdenken wird. Schiller und Göthe haben überhaupt kein verwerfendes Urtheil gegen die Allegorie, das heisst gegen die den sonstigen Ansprüchen der Aesthetik entsprechende Allegorie, ausgesprochen; Göthe würde damit auch nur in unlöslichen Widerspruch mit sich selbst gerathen sein. Schiller aber hat die Allegorie nicht bloss als Kunstform im allgemeinen, sondern ganz speciel als poetische Kunstform, mit so ausdrücklichen Worten in seinem Aufsaze Ueb. d. Grenzen i. Gebr. schöner Formen anerkannt, dass ich mir nicht versagen kann, seine Autorität hier für mich selbst reden zu lassen. Aus Gründen, die ich widerholt genügend angedeutet habe, ist anzunehmen, dass jener Aufsaz Schillers zugleich die Gedanken Göthes über diese Frage offenbart; dass Schillers Auseinandersezungen aber auch ganz genau mit denjenigen ästhetischen Anschauungen übereinstimmen, welche Shakespeare im Tempest und Sommernachtstraume bethätigt, wird die Folge lehren. Schiller sagt nun in jenem Aufsaze u. a.: „Das Interesse der Einbildungskraft ist, ihre Gegenstände zu wechseln; das Interesse des Verstandes ist, die seinigen mit strenger Nothwendigkeit mit einander zu verknüpfen. So sehr diese beiden Interessen mit einander zu streiten scheinen, so giebt es doch zwischen beiden einen Punkt der Vereinigung, und diesen auszufinden, ist das Verdienst der schönen Schreib-

art," die — beiläufig bemerkt — die einzige Schreibart ist, deren sich der Dichter bedienen darf, die aber selbst noch keine Dichtung ist, sondern nur mit der Form der Dichtung vollkommen harmonirt. „Um der Imagination Genüge zu thun", fährt Schiller fort, „muss die Rede einen materiellen Theil oder Körper haben, und diesen machen die Anschauungen aus, von denen der Verstand die einzelnen Merkmale oder Begriffe absondert", d. h. abstrahirt; „denn so abstract wir auch denken mögen, so ist es doch immer zulezt etwas sinnliches, was unserm Denken zu Grunde liegt. Nur will die Imagination ungebunden und regellos von Anschauung zu Anschauung überspringen, und sich an keinen anderen Zusammenhang als den der Zeitfolge binden. Stehen also die Anschauungen, welche den körperlichen Theil zu der Rede hergeben, in keiner begrifflichen Sachverknüpfung zu einander, scheinen sie vielmehr als unabhängige Glieder und als eigene Ganze für sich zu bestehen, verrathen sie die ganze Unordnung einer spielenden und bloss sich selbst gehorchenden Einbildungskraft, so hat die Einkleidung ästhetische Freiheit, und das Bedürfniss der Phantasie ist befriedigt. Eine solche Darstellung, könnte man sagen, ist ein organisirtes Produkt, wo nicht bloss das Ganze lebt, sondern auch die einzelnen Theile ihr besonderes Leben haben. Die bloss wissenschaftliche Darstellung ist ein mechanisches Werk, wo die Theile leblos für sich selbst, dem Ganzen durch ihre Zusammenstimmung ein künstliches Leben ertheilen.

Um auf der andern Seite dem Verstande Genüge zu thun und Erkenntniss hervorzubringen, muss die Rede einen geistigen Theil, Bedeutung haben, und diese erhält sie durch die Begriffe, vermittelst welcher jene Anschauungen auf einander bezogen und in ein Ganzes verbunden werden. Findet nun zwischen diesen Begriffen, als dem geistigen Theile der Rede, der genaueste Zusammenhang statt [1]), während . . sich die ihnen correspondirenden An-

1) Ist dieser Zusammenhang ein „harmonischer", in seiner Totalität unser ästhetisches Gefühl befriedigender, so ist aus

schauungen, als sinnliche Theile der Rede, bloss durch ein willkürliches Spiel der Phantasie zusammen zu finden scheinen, so ist das Problem gelöst, und der Verstand wird durch Gesezmässigkeit befrietigt, indem der Phantasie durch Gesezlosigkeit geschmeichelt wird.

Untersucht man die Zauberkraft der schönen Diction, so wird man alle Mal finden, dass sie in einem solchen glücklichen Verhältnisse zwischen äusserer Freiheit und innerer Nothwendigkeit enthalten ist. Zu dieser Freiheit der Einbildungskraft trägt die Individualisirung der Gegenstände und der figürliche oder uneigentliche Ausdruck das Meiste bei, jene um die Sinnlichkeit zu erhöhen, dieser, um sie" (scil. die Freiheit der Phantasie) „da, wo sie nicht ist," d.h. wo thatsächlich die logische Nothwendigkeit der Idee herrscht, „zu erzeugen. Indem wir die Gattung durch ein Individuum repräsentiren, und einen allgemeinen Begriff in einem einzelnen Falle darstellen", d. h. z. B. eine bestimmte Persönlickeit als symbolischen Repräsentanten einer ganzen als wesenhaft gleichartig vorgestellten Gattung benuzen, „nehmen wir der Phantasie die Fesseln ab, die der Verstand ihr angelegt hatte, und geben ihr Vollmacht, sich schöpferisch zu beweisen[1])"

---

der schönen Schreibart eine „Dichtung" geworden. Das meint Lessing, wenn er — in Pope ein Metaphysiker? wenn ich nicht irre — ein Gedicht „eine vollkommene sinnliche Rede" nennt.

1) Schon die Briefe üb. d. ästhetische Erziehung d. Menschen enthalten eine hieher gehörige Stelle. Es heisst nämlich im 27. Br. u. a.: „So lange der Mensch noch ein Wilder ist, geniesst er bloss mit den Sinnen des Gefühls" (Tastsinn, Geschmack und Geruch; beiläufig sowohl ein physiologischer wie — die Geschichte der Sprache zeigt — paläologischer Irrthum), „denen die Sinne des Scheines" (Gesicht und Gehör, auf denen der Kunsttrieb, oder „Spieltrieb", wie ihn Schiller sinnreich nennt, beruht) „in dieser Periode bloss dienen .... Sobald er anfängt, mit den Augen zu geniessen, und das Sehen schon für ihn einen selbständigen Werth erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet. Gleich sowie der Spieltrieb sich regt, der am Scheine Gefallen findet, wird ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen, der den Schein als etwas selbständiges

Nur derjenige, welcher sich im Besize des Arcanums befindet, nachweisen zu können, dass die Maskenallegorie vermöge ihrer begrifflichen Wesenheit ausser Stande ist, der Anforderung an die Freiheit der Phantasie zu genügen, welche Schiller in der vorstehenden, gleichmässig durch verstandesmässige Klarheit wie formale Schönheit imponirenden Darstellung fordert, im vollkommensten Einklange mit seinen ästhetischen Grundanschauungen fordert, nur der wird im Stande sein, den theoretischen Nachweis von der

---

behandelt. Sobald der Mensch einmal so weit gekommen ist, den Schein von der Wirklichkeit, die Form von dem Körper zu unterscheiden, so ist er auch im Stande, sie von ihm abzusondern; denn das hat er schon gethan, indem er sie unterscheidet." Nur ein sehr kleiner Schritt vorwärts ist es, dass der Nachahmungstrieb der Phantasie zusammensezend verfährt, indem er der verstandesmässigen Erkenntniss die kategorisch charakteristische Form hinzufügt. Das ist der Weg, auf welchem die Kunstallegorie entsteht; und im vollkommensten Einklange damit, sowie mit den Auseinandersezungen Schillers sagt Theseus:

Such tricks has strong imagination,
That, if it would but apprehend some joy,

wenn sie nur darauf bedacht ist, ihren Spieltrieb zu befriedigen,

Jt comprehends some bringer of that joy.

In einer ganz ähnlichen Stelle ist derselbe Gedanke noch drastischer ausgedrückt. Der Zauberer Prospero sagt im V. Acte zu Gonzalo:

You do yet taste
Some subleties o' the isle, that will not let you
Believe things certain.

Den Ausdruck „subleties o' the isle" erklärt eine Note von Chalmers. „This is a phrase", heisst es dort, „adopted from ancient cookery and confectionary. When a dish was contrived as to appear unlike what it really was, they called it a sublety. Dragons, castles, trees, etc. made out of sugar, had the like denomination." Der Ausdruck lässt sich daher im Deutschen nicht wörtlich wider geben; nur ganz im allgemeinen können wir verstehen, dass Prospero zu Gonzalo sagt: dein Sinn ist immer noch mit den künstlichen Gestalten beschäftigt, die ich eurem Auge (III. 3) vorgezaubert habe, das verhindert dich auch jezt noch, die Wirklichkeit für etwas anderes als nur spielenden Schein zu nehmen. Diese Worte Prosperos bezwecken aber ebenso wie die Worte des Theseus, den Zuschauer aufzufordern, über den Sinn der „sinnlichen Rede" des Dichters nachzudenken.

ästhetischen Unbrauchbarkeit der Maskenallegorie zu führen. Ich für meine Person besize dies Arcanum noch nicht, und kann daher in thesi nur sagen, dass die Maskenallegorie, der ich, wie ich bald zeigen werde, allerdings nur ein sehr eingeschränktes practisches Wirkungsgebiet zutraue, ästhetisch berechtigt ist, bis dahin vorzugehen, wo für die Phantasie die Möglichkeit der menschlichen, ja sogar nur menschenähnlichen, Individualisirung aufhört. Wo ist aber diese Grenze? Der Verstand wird hier nicht ohne die grösste Anmassung dem ästhetischen Gefühle des ausübenden Künstlers vorgreifen können. Es ist ja ausserordentlich leicht, gewisse allgemeine Kategorien von Abstractionen oder Realitäten zu bezeichnen, an deren Störrigkeit jede Individualisirung im Sinne Schillers zu Schanden und zur Lächerlichkeit wird; die Praxis zeigt aber sofort, dass der blosse kalte Verstand selbst sich dabei der Lächerlichkeit aussezt. Da ist z. B. gleich eine Kategorie, die hier in erster Linie sich förmlich aufdrängt, nämlich die mechanischen Erzeugnisse der Natur oder des Menschen. Die ästhetischen Grundrechte dieser Kategorie hat Lyly in schnödester Weise verlezt, indem er im Endimion einem Hügel (lunary bank) eine active Rolle ertheilt. Für dieses Delict hat ihn Shakespeare auch gründlich abgestraft, indem er ihn in der Pyramus und Thisbe Tragikomödie dadurch von den athenischen Handwerkern überbieten lässt, dass dieselben der „Wand" nicht eine bloss stumme Rolle zuertheilen, sondern sie sogar redend auftreten lassen. Und doch tritt in Göthe's wandelnder Glocke nicht die Glocke, in unzähligen Märchen und Fabeln nicht das Hausgeräth des Menschen als denkendes, selbständiges Individuum auf? Der Künstler, der kein eigenes sicheres Gefühl dafür hat, wie weit seine Freiheit in solchen Fragen auf seinem besonderen Kunstgebiete geht, wird denselben stets die steife Regel entgegen stellen, und dadurch seine Werke eines Zuges unersezlichen Humors berauben, oder er wird — gleich Lyly — sich durch Geschmacklosigkeit lächerlich machen, weil sein Verstand eben keine Grenze sieht. Als zweite Kategorie, bei der eine Individualisirung unmöglich ist, stellen sich die logischen Begriffe dar. Der Begriff, das Abstractum ist eben so sehr der Gegner des Concreten,

dass hier keine Vereinbarung möglich scheint. Dennoch erweist es sich practisch als total falsch, die Personification logischer Conceptionen aus dem Gebiete der Kunst zu verweisen. Schon die weiter unten zu erörternde Thatsache, dass die Phantasie des Künstlers durchaus nach Ideen arbeitet, dass namentlich die Dichtkunst nichts weiter ist als harmonisch sinnliche Ausgestaltung logischer Ideen, widerspricht dem unbedingt, wie denn überhaupt unser Geist, kraft physiologischen Grundgesezes nothwendig mit dem Sinnlichen eine gewisse Symbolik verbinden muss. Nun gebe ich allerdings als unwiderlegliches Axiom zu, dass die Kunst auf dem Gebiete der Symbolik sich nicht losgelassen frei wie ein junges Füllen tummeln, und jedem Körper eine beliebige symbolische Bedeutung beilegen kann; ebenso bestimmt muss ich aber auch behaupten, dass niemals die abstracte Theorie darüber entscheiden kann, ob ein Körper dieser oder jener symbolischen Bedeutung fähig ist, sondern dass diese Frage einzig und allein vom schaffenden Künstler beantwortet werden kann, und zwar vom Mittelpunkte seiner ganzen harmonischen Conception aus. Denn diese, als eine kleine Welt für sich, ruft das Einzelne „zur allgemeinen Weihe", und verleiht ihm dadurch eine symbolische Bedeutung, deren es als bloss isolirtes Individuum niemals fähig sein würde, die es aber in diesem Zusammenhange auf die natürlichste Weise annimmt. Es ist nicht nöthig, angesichts der Figuren eines Theseus und einer Hippolyta hier zu exemplificiren. In solchem Zusammenhange dulden wir sogar Begriffswesen, sofern der Künstler nur das nöthige Zartgefühl besizt, unser Naturgefühl dabei zu schonen. Und dazu stehen ihm zwei Wege offen: erstens, indem er sie andeutend, episodisch behandelt; und zweitens, indem er nicht logisch bestimmt geschlossene Begriffe personificirt, sondern seine Kunst gewissen ahnungsvoll unabgeschlossenen Vorstellungen zuwendet, welche der Mensch in seinem Kampfe ums moralische Dasein sich schon aus Naturdrang als seine Feinde oder Freunde vorstellt. Solche Gestalten sind der Erdgeist im Faust, die Hexen im Macbeth, und unser muntrer Junge Robin Good-fellow. Ihnen allen haftet der Zauber an, unserer Phantasie behilflich zu sein, ohne unsern Verstand zu

beleidigen; also genau in dem Sinne zu individualisiren, wie es Schiller meint.

Wir dürfen uns indess, da wir es auch mit Lyly zu thun haben, so hoch nicht versteigen, sondern müssen uns in bescheideneren Verhältnissen halten, die uns zugleich zeigen werden, wo die bedenkliche Seite der eigentlichen Maskenallegorie steckt. Aus dem Grundgeseze des Individualisirens ergiebt sich nämlich mit logischer Nothwendigkeit die Consequenz, dass die Wesen, deren sich der Dichter zur Versinnlichung seiner Idee bedient, nicht als Verstandesabstractionen in den Mechanismus seiner Dichtung eingefügt werden dürfen. Denn damit würden sie in der That jeder Individualität beraubt sein. Eine Phantasie, welche sich in dieser sclavischen Weise den Ansprüchen der Logik unterordnet, opfert damit die Kunstform, also das Kunstwerk selbst. Deshalb verwirft Lessing mit richtigem Gefühle die systematisch ausgeführte Allegorie; aus demselben Grunde bestreitet Klein (in der S. 13 Note 1 der 2. Auflage meiner Studie mitgetheilten Stelle), dass Shakespeare jemals von einer allegorischen Tendenz geleitet sei, die er ganz richtig als „ein Dorn im Auge jeder wahren Dichtung" bezeichnet. Der Zusammmenhang, das Verhältniss der einzelnen Figuren zur Grundidee, zu derjenigen Idee, um deren Versinnlichung es dem Dichter zu thun ist, die unwillkürliche Symbolik der Erscheinung in dem gegebenen Zusammenhange, das allein kann eine ästhetisch erträgliche Allegorie herstellen. Das aber auch ganz gewiss, ohne alle Rücksicht darauf, ob der Dichter die Entwicklung seiner sinnbildlichen Handlung Wesen überträgt, die wir als Menschen anerkennen müssen, oder solchen Wesen, die zwar in menschlicher Gestalt erscheinen, dennoch aber nur Mythe und Fabel, Einbildung sind. Umgekehrt aber, wenn der Dichter so ganz ohne Compass des Ideals steuert, so ganz alles ästhetischen Gefühls bar ist, dass er die Handlung blossen Personenmasken überträgt, die Masken bestimmter uns bekannter Personen an seine Tendenz verpfändet, wird es ihm doch keinenfalls gelingen, unser Gefühl durch seine Schöpfung zu beleben, sondern seine Figurantenmasken werden uns mit derselben kalten Grabesluft anhauchen, wie blosse Begriffsmasken. Denn sol-

che Schöpfungen schlagen die Phantasie schon bei Beginn ihrer Thätigkeit in so enge Fesseln, dass ihr keine Kraft frei bleibt, um Individuen zu schaffen, wie sie die Idee des Dichters zu ihrer Verkörperung braucht, das heisst um nach freiem, selbstgewähltem Motive zu gestalten, der Idee des Dichters Leben zu geben.

Wer diesen Saz empirisch bewiesen haben will, studire Lylys Dramen. Dieser Kunstmeister wird — wie ich hinlänglich gezeigt habe — auf Schritt und Tritt von der praktischen Tendenz geleitet, die Lebensschicksale bestimmter Personen zu dramatisiren. Diese Personen sind auch derartig in seine Dramen verflochten, dass — ich behaupte es Bodenstedts Versuchen gegenüber, den Endimion u. s. w. rein ästhetisch und psychologisch zu erläutern, des bestimmtesten — es absolut unmöglich ist, in den Wust Verständniss zu bringen ohne Kenntniss seines practischen Zieles, wogegen eben diese Kenntniss das Ganze nicht nur erschliesst, wie ein Chifferschlüssel sondern auch bewirkt, dass alle Nähte an Lylys buntscheckigen Flickwerken sichtbar werden, wie wenn sie unter ein Sonnenmikroskop gelegt wären. Niemals, niemals hat Lyly es vermocht, sich zu einer menschlich bewegten Schöpfung zu erheben; seine Figuren sind entweder Personenmasken im strengsten Sinne des Wortes, oder Begriffsmasken wie der Eumenides, die Dipsas im Endimion, die Häbe in der Gallathea, z. Thl. mit die Pandora in dem Woman in the Moone u. s. w. Niemals aber auch hat Shakespeare nach dieser Methode gearbeitet; und es gehört daher die ganze Verbissenheit eines Gelehrten dazu, die Behauptung — wie privatim geschehen — aufzustellen, meine Auffassung des Sommernachtstraums stünde der ulricischen und schmidtschen weit ferner, als der elzeschen; denn die Essexhypothese, nicht meine Auffassung, giebt dem Shakespeare in der That ein Maskenspiel ganz à la Lyly schuld. Elze, der seinen Mangel an ästhetischem Urtheile schon hinlänglich in seinem Aufsaze „Zum Kaufmann von Venedig“ bewiesen hatte, und dessen ästhetische Begabung — ich behaupte es, troz der jüngsthin von ihm veröffentlichten Sammlung von lyrischen Gedichten, deren formale Abrundung und Durcharbeitung ohne alle Frage ein feines Formgefühl verräth — auf dem Ge-

biete der Shakespeareforschung hinter seinen antiquarischen Leistungen zurück steht; Elze, sage ich, spricht in seinem Aufsaze „Zum Sommernachtstraum“ (Abhandlungen S. 111) von Shakespeare grade so, als ob er es mit Lyly zu thun hätte. Nachdem er nämlich die — seiner unrichtigen Behauptung nach — von Halpin aufgedeckten, biographischen Anspielungen der Vision Oberons auseinandergesezt hat, sagt er: „Dies alles ist so einleuchtend, und wird von Halpin mit so triftigen (?) Gründen und Belegen (?) unterstüzt, dass sich kaum etwas dagegen wird einwenden lassen (??). Nur Ein Punkt ist übrig, über den uns der gelehrte Erklärer Aufklärung schuldig geblieben ist, nämlich welche Veranlassung und Absicht der Dichter hatte, diese alte und vergessene Geschichte in sein Stück zu verflechten“. Der Aufhellung dieses Punktes ist denn die elzesche Abhandlung geweiht, und — ein recht geschmackvolles Resultat — das Ende vom Liede ist, dass Shakespeare dem Grafen Essex mit den Fehltritten seiner Mutter habe sein Hochzeitsfest versüssen wollen, ja — nach Elzes recht gelenker Darstellung — versüssen müssen. Der Seichtigkeit dieses banquerot geborenen Kunsturtheils entspricht es dann vollkommen, dass Shakespeare die einzelnen Züge, welche er dem Theseus und der Hippolvta leiht, dem Essex und der Lady Sidney abgelauscht hab soll, bis in die kleinsten Details hinein abgelauscht, so sorgfältig abgelauscht, dass Elze eine Probe auf sein geistreiches Facit darin sieht, diese Züge bis aufs Tüttelchen an jenen beiden historischen Personen nachweisen zu können[1]; und zwar auch das wider mit nicht beneidenswerther Subtilität. Hätten wir es mit einem gewöhnlichem Portraitklexer zu thun, der Vaterchen und Mutterchen im „Sonntagsstat“ malt, Elzes Ansicht wäre unbestreitbar. Shakespeare ist einen anderen

---

1) Ich werde später den unumstösslichen Beweis führen, dass Shakespeare jeden einzelnen Charakterzug seines Theseus dem Chaucer entlehnt hat, dass Shakespeares Theseus durchaus der chaucersche ist. Ich denke damit werden Elzes pedantische Spizfindigkeiten von selbst über den Haufen fallen.

Weg gegangen, den Elze, sobald er im grossen Ganzen resumirend spricht, auch ganz richtig weist, weil er männiglich bekannt ist. Shakespeares Dichterwahlspruch war:

> I 'll purge thy mortal grossness so,
> That thou shalt like an airy spirit go;

oder, um es in klassischer deutscher Prosa, um es mit Schillers Worten (Briefe üb. d. ästhet. Erziehung d. Menschen, Br. XXVII) zu sagen, Shakespeare wusste und handelte danach, dass „mitten in dem furchtbaren Reiche der Kräfte, und mitten in dem heiligen Reiche der Geseze der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spieles und Scheines baut, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heisst, sowohl im Physischen als Moralischen entbindet". Einem solchen Standpunkte gegenüber ist der elzesche pygmäenhaft, jammervoll seicht; und die Gelenkigkeit seiner Darstellung so wenig wie der literarische Apparat, den er mit schulmässiger Sachkenntniss anwendet, können das Nichts, was er seinem Leser bietet, je und je zu einem Etwas machen, sofern nicht der Leser eben die Kost der Herren Elze und Gehilfen sucht, und nicht vielmehr diejenige, derenthalb man — wenigstens ehedem — den Shakespeare in die Hand zu nehmen pflegte. Denn wollte der Leser diese hohle Nuss immerhin wegen ihrer Schale als Nuss gelten lassen, er würde beim ersten Bisse inne werden, dass ihr Kern durchaus wurmstichig ist. In folgerichtiger Erstreckung seines Grundfehlers würde Elze bald beginnen, ihm Theile der Dichtung, die er, der Leser, als organisch nothwendige vom Standpunkte einer wirklich ästhetischen Anschauung erkennen muss, als unwesentliche „Zuthaten", „Zusäze", „Einschiebungen" abzudisputiren, sobald sie Miene machen, der souveränen Essexhypothese ihren Frohsinn zu rauben. Man lege es mir aus, wie man wolle, ich spreche ungehindert aus, dass Elze durch dieses Urtheil seine vollkommene Urtheilslosigkeit in solchen Dingen beweist; eine Urtheilslosigkeit, die zugleich unwiderleglich fest stellt, dass die sonstigen richtigen Urtheile, die er in abstracto ausspricht, nicht aus ihm selbst kommen, sondern im Chore mitgesprochen sind. So wie

Elze Shakespeares Verhalten zu Essex und seiner Familie darstellt, so, und kein Har breit anders, hat Lyly „gedichtet“. Deshalb fehlt den Werken dieses poeta laureatus aber auch jeder ästhetische Zusammenhang. Shakespeare dagegen hat — in Wahrheit, nicht bloss nach Ansicht „der deutschen Aesthetiker der strengen Observanz“ (Elze, Will. Shakespeare S. 317) — durchaus organisch unter der Herrschaft der strengst concentrirten Idee gedichtet, die nicht plus noch minus kennt.

Dass Shakespeare wegen der vorstehend gerügten ästhetischen Sünde an Lyly persönlich im Sommernachtsraume Rache genommen, lässt sich meines Erachtens nicht entfernt bestreiten. Die Pyramus und Thisbe Tragicomödie, diese unübertreffliche Contrastcarricatur zu Shakespeares eigener Dichtung, darf allerdings nicht als ausschliesslich auf Lyly gemünzt betrachtet werden; mit auf ihn gemünzt ist sie aber ohne allen Zweifel; und vor allen Dingen gilt das von der ästhetischen Zusammenhanglosigkeit dieses Stückes, ein Fehler, der grade, wie gesagt, bei Lylys Allegorienstil am widerwärtigsten hervortritt.

Aus der Nothwendigkeit der Individualisation ergiebt sich indess noch ein weiteres ästhetisches Grundprincip der Allegorie, insbesondere der Maskenallegorie, das sich in den kurzen Saz zusammenfassen lässt: der Künstler muss die rechte Form für die Verkörperung seiner Ideen wählen. Nur unter dieser Voraussezung kann die Idee Kunstform werden, und also die Kunst ihre Fähigkeit zu individualisiren an ihr bethätigen. Je einfacher, unwidersprechlicher dies Gesez ist, um so leichter ist jedes Delikt dagegen vom Publicum erkannt, empfunden; ein um so zarterer Geschmack muss folglich den Künstler leiten, der das Wagniss der wirklichen Allegorie bestehen will, ohne lächerlich oder unerträglich zu werden. Wir haben gesehn, mit welchem Ungeschick Lyly sein Kunstschiff mitten gegen diese Klippe gesteuert hat; und es ist kein Wunder, dass sein Ungeschick unter Shakespeares Hand sich zum Missgeschick gestaltet hat, viel, viel verhängnissvoller und schmerzlicher als alle bisher besprochenen Strafen, welche der Sommernachtstraum an dem armen Kunstmeister mit rigoroser Strenge vollstreckt. Es sind im grossen Ganzen zwei Fehl-

wege, die hier eingeschlagen werden können: einmal, indem der Künstler selbst Formen schafft, die nicht allein geschmacklos sind, sondern auch in sich nicht gehörig abgeschlossen, so dass es dem Gedanken an einem genügenden sinnlichen Anhalte fehlt; andererseits, wenn der Künstler sich vorhandener Typen an falscher Stelle bedient. Nach beiden Richtungen hin hat Lyly das Erstaunliche geleistet. In ersterer Beziehung erinnere ich widerholt an den bereits besprochenen „lunary“ Hügel, sowie an den Brunnen mit dem Freundschaftswasser, beides Excesse des Endimion. Allen beiden ist, wie bermerkt, in der Pyramus und Thisbe Tragikomödie die redende Wand als Gevatter zur Seite gestellt; die Rolle des den Eumenides in das Pathos des Zweifels versenkenden Freundschaftsbrunnens spielt aber — nebenher mit — in der Tragicomödie der Löwe, und was für ein künstlerisch wohlgestalteter Löwe! in der Pracht seiner Hobelspähnmähne ein wahrer λέων ευφυής; ein echt lylyscher Löwe, wenngleich weit ernstlicher auf den satirischen Löwen Thom. Nash, wie auf Lyly gemünzt, wie ich seinerzeit zeigen werde.

Betreffs der Anwendung bereits vorhandener ausgeprägter Typen kommt für den lylyschen Allegorienstil vorzugsweise die allegorische Verwendung von Figuren der antiken Mythologie in Betracht. S. 5 der 2. Auflage meiner Studie habe ich die Ansicht ausgesprochen, dass derartige Figuren ein günstiges Material für die Maskenallegorie seien[1]); in Wahrheit ist hier jedoch sorgfältig zu unterscheiden zwischen

1) Merkwürdiger Weise treffe ich grade in diesem Punkte mit den Anschauungen unserer heutigen Aesthetiker zusammen. Volkelt sagt nämlich in seiner kleinen Schrift: Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik, Jena 1876 S. 29 f.: „Wie der unfreien“, (von Aberglauben geleiteten) „Symbolik der Naturreligionen das ästhetisch freie Symbolisiren der unpersönlichen Naturformen“ (s. darüber folgende Note) „entspricht, so giebt es auf Seite des ästhetisch freien Verhaltens“ (d. h. auf Seiten der nach eigenen Ideen anthropomorphisch gestaltenden Phantasie) „auch etwas den religiös gebundenen Götterpersonificationen entsprechendes. Diese von Vischer trefflich charakterisirte moderne Personification unterscheidet sich von jener Personification des

solchen Figuren, welche uns in der antiken Sage bereits als voll ausgeprägte Persönlichkeiten entgegen treten, und solchen, deren Individualität die alte Sage noch nicht abgeschlossen hat. Nur die leztern werden sich unter Um-

---

gläubigen Mythus dadurch, dass sie an das vorgestellte Wesen als ein wirkliches nicht glaubt. In den bei weitem meisten Fällen wird diese moderne Personification blosse Allegorie sein, d. h. eine verständige, reflectirte Personification, der alles Leben ausgeweidet, in deren leeren Balg das trockene Heu (?) des Begriffes gestopft ist (Fr. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge. Heft V. Stuttgart 1866, S. 147). Doch wird es auch Fälle geben, wo die Phantasie so lebensmächtig ist, dass sie aus abstrakten Begriffen lebensvolle warme Gestalen schafft. Es ist dies die nur ästhetisch gläubige, poetische Personification, wie man sie z. B. bei Shakespeare und Dante findet. Hier versezt sich die Phantasie mit Innigkeit in den Mythus, in das Element der Götter schaffenden Phantasie zurück und erfüllt entweder die nicht wirklich geglaubten Gestalten des historischen Mythus oder die zur Gestaltung nach eigener Erfindung hindrängenden Abstractionen mit warmem Leben.“ (Nein; der Dichter hält sich an den sinnbildlichen Sinn des Mythus, welchen seiner ganz aufrichtigen Meinung nach bereits das Alterthum hinein gelegt hat.)

Jeder der Volkelts Schrift mit Aufmerksamkeit und Nachdenken gelesen, wird mir indess zugeben, dass seine Theorie des Symbolbegriffs hier vor der Autorität Halt macht. Da Volkelt das unbedingte Anathema ausgesprochen hat über das, was er Allegorie nennt, und zwar principiel mit Recht ausgesprochen hat, so sucht er hier durch eine durchaus unklare, sophistische, seinen eigenen Grundanschauungen widersprechende Wendung, Geschöpfe unzweifelhafter Reflexion zu wirklichen Symbolgestalten in seinem Sinne zu erheben, indem er dem Dichter einen künstlich durch blosse Reflexion erzeugten Gefühlsprocess andichtet, der grade in der umgekehrten Richtung seines Weges liegt. Solche Gestalten werden, um mich der volkeltschen Redeweise zu bedienen, niemals ihren allegorischen Charakter abstreifen können; und nur die concreten Umstände, unter denen der Dichter sich ihrer bedient, die ich oben im Texte schon genügend angedeutet habe, können ihnen im Zusammenhange einer grösseren Dichtung dieselbe ästhetische Wirkungsfähigkeit verleihen, welche diejenigen Kunstgestalten unwillkürlich ausüben, die Volkelt Symbole nennt.

ständen mit Glück allegorisch verwerthen lassen, weil dem Künstler die Sage noch Freiheit genug zu individueller Gestaltung gelassen hat, so dass er durch sie denselben Strom der Symbolik hindurch gehen lassen kann, der sein ganzes Gemälde durchzieht; so dass er dieser symbolischen Auffassung gemäss, diese Figuren in seinem Sinne individualiren kann. Voll ausgeprägte Figuren der Mythologie dagegen muthen unserem Verstande einen bewussten Selbstbetrug zu, sobald wir sie nicht für dasjenige nehmen dürfen, wofür sie durch ihren Namen ausgegeben werden. Eines solchen Betruges ist aber der Verstand, seiner ganzen Natur nach, unfähig; und er wird sich daher stets unerbittlich hemmend zwischen Vorstellung und Gefühl einschieben, so dass dasselbe nicht dazu gelangt, das anscheinende Individuum für etwas anderes als einen Schemen, eine Maske zu nehmen. Dieses nicht zu beseitigende verstandesmässige Hinderniss schliesst eine derartige Maskenallegorie aus dem Gebiete der Poesie so gut wie aus; nur wird sich der Dichter selbst hier unter keinen Umständen die Freiheit eines episodischen Gebrauches der allegorischen Maske verkümmern lassen sondern nur darauf bedacht sein, dieselbe möglichst auf diejenigen Fälle zu beschränken, in welchen sie sich fast zum poetischen Symbole [1]) vergeistigt.

---

1) Ich schliesse mich hier unter gewissem Vorbehalte, den ich weiter unten andeuten will, der Begriffsbestimmung von Volkelt an, über dessen Auffassung des Symboles ich in einer zusäzlichen Note zur 2. Auflage meiner Studie — bedauerlicher Weise — etwas zu sehr obenhin, und überdies falsch, berichtet habe; eine Sünde, derenthalb ich hiermit ein demüthiges pater peccavi sage.

Volkelt geht in der in der vorigen Note citirten Schrift davon aus, dass unser gesammter Kunsttrieb kraft eines unserer eigenen Organisation entsprossenden Naturgesezes anthropomorphisch ist, dass daher — um bei der Dichtung stehen zu bleiben — „das Gefühl des Dichters das Unbeseelte, beseelt", d. h. der anorganischen Natur menschliche Seele, der ungestalten Naturkraft menschlichen Körper und menschliche Seele leiht, wie z. B. Göthe, wenn er sagt: „Der alte Winter in seiner Schwäche zog sich in öde Berge zurück" u. s. w. Volkelt meint aber ganz richtig, dass diese anthropomorphisirende Thätigkeit unserer Phantasie durch die verstandesmässig bestimmte Begrenzung unserer

Shakespeare wenigstens ist diesen Weg beim Gebrauche der

Vorstellungen bedingt sei. Nicht alle unsere Vorstellungen aber sind wirklich vollständig in sich abgeschlossen, das heisst zu wirklichen Begriffen geworden; der Mensch, und ganz besonders der Dichter, hegt vielmehr gewisse unabgeschlossene, ahnungsvolle Vorstellungen; und eben diese leztere Klasse weist Volkelt, wenngleich in zu beschränkter Weise, dem Symbol als Herrschaftsgebiet innerhalb der Poesie zu. „Eine Voraussezung jedes ästhetischen Anschauens", sagt er a. a. O. S. 23, „liegt darin, dass dem Menschen in den betrachteten Objecten ein menschlicher Inhalt entgegen komme; dass er in ihnen sein Inneres widergespiegelt, bejaht finde; dass er im Stande sei, sein Inneres zu der Seele des gegebenen Objects nachbildend umzuschaffen. Nun aber kann im Schönen der menschliche Inhalt nur durch die Form zu uns sprechen. Zunächst wird sich daher für die Form die Forderung ergeben, dass sie menschliche Gestalt habe, uns mit menschlicher Physiognomie anblicke. Allein es wird sich weiter die Frage erheben, ob nicht auch die unorganischen pflanzlichen und thierischen Gestalten der Natur einen Anklang, eine unbestimmte Annährung an die ungefähre Menschengestalt zeigen, und ob nicht auch solche unpersönliche Gestalten eine menschliche Gestalt" (Seele!) „in sich zu beherbergen und ahnungsvoll aus sich hervorblicken zu lassen scheinen. Wäre dies der Fall, ... so würde sich die Form des Schönen durch das ungewöhnliche Wesen der Sache in eine doppelte gliedern: in eine menschliche und eine unpersönliche (?), jener würde ein klarer, durchsichtiger, dieser ein trüber, oder doch dunkler, ans Unsagbare streifender menschlicher Inhalt entsprechen. Ich sage: durch das ursprüngliche Wesen der Sache; denn das Menschliche ist der Angelpunkt im Schönen; nur durch das Zusammenklingen des im Objecte sich darstellenden Menschlichen mit dem Menschlichen in des Betrachters Gemüthe, entspringt das Schöne. Das Menschliche aber . . . kann sich uns in angemessener, klar menschlicher, oder in unangemessener, noch nicht menschlicher, unpersönlicher (?) Gestalt" (Caliban; die Hexen im Macbeth; der Erdgeist im Faust u. s. w.) „darstellen. Für das zweite Glied" (also zur Bezeichnung des lediglich durch die intuitive Phantasie als beseelt Vorgestellten) „dieser wesentlich sachlichen Eintheilung bietet sich uns ungesucht der Name Symbol dar". Die Phantasie schafft selbst unwillkürlich das Symbol, indem sie das Reich der sich selbst unbewussten Schöpfung menschenähnlich beseelt, um der Vorstellung Ausdruck zu verschaffen, dass der Mensch sich mit der ganzen Natur eins fühlt. In gleichem Sinne ist es offen-

Theseusmaske gegangen, während er ihn bei den reinen Naturgeistern Oberon, Robin — von der Titania sehe ich hier noch ganz ab — nicht nöthig hatte. Jhr ahnungsvoll unabgeschlossenes Wesen liess sehr wohl eine Symbolisirung im e. S. zu. Und diese That Shakespeares verdient um so mehr Bewunderung, weil die damals anerkannten Autoritäten, namentlich Spenser, ihn einen ganz andern Weg, denjenigen Weg gewiesen haben würden, den Lyly, wenngleich mit viel gemeinerem Geschmacke wie Spenser, gegangen ist. Lyly trägt so wenig wie Spenser Bedenken, die ausgeprägtesten mythologischen Charaktere als allegorische Hauptfiguren seiner Dra-

---

bar zu verstehen, wenn Göthe (nach Volkelt S. 31) „alle fühlbar hoch bedeutungsvolle Poesie" symbolisch nennen wollte.

Der richtige Gedanke, welcher hierin liegt, ist die Identification der beiden Kategorien des Ahnungsvollen und des Symbolischen für die poetische Sprache. Unrichtig aber ist es, dass Volkelt diese Identification nur auf dem Gebiete der sich selbst unbewussten Natur gelten lassen will. Unsere eigene Seele birgt des Ahnungsvollen genug; und es kann eine vollkommen naturwüchsige Symbolik in dem definirten Sinne sein, wenn z. B. der Dichter in Shakespeares Lage ahnungsvoll sich selbst in der Figur des Theseus widersieht. Dieser Act der Intuition beruht keineswegs auf der von Volkelt dem Dichter unterschobenen Reflexion (S. vorige Note). Die besondere Gestalt, welche Shakespeare dem Theseus gegeben, obwohl, wie bereits bemerkt, ihre Grundlinien dem Chaucer entlehnt sind, steht ebenfalls durchaus unter der Herrschaft dieses symbolischen Hauptgesichtspunktes; und jeder, welcher dem Dichter auf dem Wege seiner Intuition folgt, wird unfehlbar erkennen, dass die Individualisirung dieses Shakespeare-Theseus eben durch diesen symbolischen Hauptgesichtspunkt so vollkommen gelungen ist.

Auf blosser Reflexion beruhen die Wahrzeichen (Symbole) des alten Rechts und der alten Sprache, wenngleich darin nicht selten ein sehr gutes kindliches Gefühl sich ausspricht, das denselben unter Umständen eine grosse poetische Brauchbarkeit sichert. Den Personenmasken im strengsten Wortsinne gebricht es indess durchgehends an diesem ästhetischen Beisaze; sie sind meist nichts als ausgestopfte Dominos mit Namenzetteln auf dem Rücken, und deshalb ebenso wenig fähig, uns ästhetisch zu ergreifen, wie eine eigene Empfindung zu haben.

men auftreten zu lassen, und steigert die hieraus sich dem ästhetischen Gefühle darbietende Schwierigkeit noch dadurch bis zu gefühllosem Stumpfsinn, dass er sie als wirkliche Personenmasken benuzt: Endimion und Cynthia sind die Gipfelpunkte dieser Geschmacklosigkeit, welche Shakespeare dadurch abstraft, dass er den „Herrn Mondschein“ mit Laterne und Hund in der Pyramus und Tisbe Tragicomödie als bösen Geist umgehen lässt.

So sichtlich sich aber auch Shakespeares Genius gegen dieses Unwesen gesträubt hat, dennoch hat er sich dem verdorbenen, fade antikisirenden, die germanische Elfenwelt mit der antiken Mythologie unerquicklich verquickenden, zopfigen Renaissancestile gefügt [1]), obwohl die Wahl der Pyramus und Thisbefabel [2]) für das Handwerkerstück,

1) Bei dem bereits oben einem späteren Orte vorbehaltenem Beweise, dass Shakespeares Hauptquelle für seinen Theseusmythus Chaucers Knightes Tale ist, wird sich zeigen, dass Chaucers Gedicht durch und durch in dem Stile des erotischen Ritterepos des germanischen Mittelalters gehalten ist, wie ja auch schon der Umstand deutlich erkennen lässt, dass der Erzähler der Sage ein Ritter ist. Die Thesussage in der von Shakespeare benuzten Gestalt, die Figur seines Theseus selbst, waren für Shakespeares Zeitgenossen nicht mehr antike Gebilde, sondern Gestaltungen derselben germanischen Romantik, welcher auch die Sage vom Huon de Bordeaux entsprossen ist. Dieser literarhistorisch höchst erhebliche Umstand, welchen die Commentatoren des Sommernachtstraums bisher mit unbegreiflicher Kurzsichtigkeit übergangen sind, nimmt der mythologischen Combination des Sommernachtstraums viel von ihrem Befremdlichen, wenngleich mit Sicherheit vorausgesezt werden darf, dass es zu Shakespeares Zeit nur noch wenige Leute gegeben, die eine lebhafte Kenntniss des Chaucer hatten, geschweige denn eine so lebhafte wie Shakespeare selbst.

2) Ich habe bereits in einer früheren Note so hinlänglich gezeigt, dass die Pyramus und Thisbe Tragikomödie nicht bloss den Kunststil Lylys karrikirt und persiflirt, sondern überhaupt den damals herrschenden dramatischen Kunststil, namentlich auch denjenigen Rob. Greenes und dessen schwächeres, wenngleich älteres alter ego G. Peeles. Nun fügt es sich zufällig, dass ein Pamphlet Greenes existirt, dessen Titelblatt (nach Dyce a. a. O. S. 81) in der uns erhaltenen ältesten Ausgabe (Quarto von 1626) ausser dem Hauptwerke „The Historie of Arbasto King of Denmarke“, zugleich noch „a lovely Poem of Pyramus and Thisbe“ annon-

wenn ich mich nicht täusche, selbst eine Verspottung dieses Stiles bezweckt. Aber freilich gefügt nicht ohne sehr beachtenswerthes Zugeständniss an die echten poetischen Ueberlieferungen des Vaterlandes; denn das äussere Colorit seiner Elfenwelt hat sich über die verschwommenen Nymphen und Feengestalten der Lyly, Greene und Spenser zu echt germanischem Charakter erhoben; an die Stelle der gemeinen Cynthia-Bedienten ist jenes luftige, nur für die Einbildungskraft bestehende Reich des heiteren Spiels getreten, das ihnen nach unserer Volkssage gehört. Liegt darin aber auf der einen Seite etwas wohlthuendes, so lässt sich doch andererseits nicht verkennen, dass die Geschmacklosigkeit dieses Stilfehlers dadurch noch sehr erheblich gesteigert ist; und ich möchte daher entschieden in Zweifel ziehn, dass Shakespeare hier nicht durch seine polemische Absicht zu einem wirklichen Versehn verleitet wäre. Jedenfalls kann es doch nicht als blosse Laune angesehen werden, dass er später im Tempest das antike Colorit ganz abgestreift hat. Denn das Zwischenspiel, das dort die Elfen in Gestalt von Nymphen und antiken Göttern aufführen, wird man ebenso wenig Beibehaltung des antiken Colorits nennen wollen, wie dass Prospero an einer, wenngleich hervorragenden Stelle, unter andern auch seine „Nymphen" ruft. Dieselbe Wahrnehmung, dass Shakespeare die Geschmacklosigkeit des lylyschen Renaissancestiles über anderen Gesichtspunkten im Sommernachtstraume theilweise übersehen hat, legt auch ein sehr merklicher Unterschied nahe, welcher sich im Punkte des antiken Colorits zwischen dem Sommernachtstraume und dem Endimion zeigt, obwohl dar-

---

cirt, und zwar ohne Nennung des Namens eines besonderen Verfassers, als „Zugabe" des Arbasto, der ausdrücklich als Greenes Werk bezeichnet ist. Der Uneingeweihte könnte daher leicht zu der Annahme verleitet werden, Shakespeare habe möglicher Weise die Fabel von Pyramus und Thisbe ebenfalls mit besonderer Rücksicht auf Greene gewählt. Das ist indess evident nicht der Fall. Greene hat mit jenem Gedicht überhaupt gar nichts zu thun; der Verfasser desselben ist (nach Dyce) Dunstan Gale, und scheint die Beifügung nichts als gewöhnlicher Buchhändlerschwindel zu sein, so dass es sich gar nicht der Mühe verlohnt, das Gedicht selbst für den Sommernachtstraum nachzusehen.

im nicht die Spur einer satirisch polemischen Tendenz zu entdecken ist, und also angenommen werden muss, dass die Abweichung vom Endimion auf unwiderstehlichem Naturtriebe Shakespeares beruht, während seine Annäherung an dessen Geschmacklosigkeiten eine Folge seiner Reflexionen über die lylyschen Stücke ist. Ich habe nicht den Umstand im Auge, den man so häufig ohne genügenden Grund gerühmt hat, dass der Charakter des Sommernachtstraums in Bezug auf das Zeitalter seiner Handlung kein bestimmt ausgeprägter sei; denselben Vorzug könnte man auch der Gallathea u. s. w. nachrühmen; denn auch Lyly verhält sich in alle den Punkten, welche dem Drama ein bestimmtes Zeitgepräge aufdrücken, absolut indifferent; und zwar aus demselben Grunde wie Shakespeare; denn in Wahrheit betrachten beide die scheinbar antike Welt, die sie darstellen nur als eine Maske ihrer eigenen Zeit. Shakespeare aber hat wenigstens im Reiche seiner Menschen die Einheit der Zeiten gewahrt; sie sind alle Athener; während Lyly selbst hier eine merkwürdig gemischte Gesellschaft liefert.. Sein Sir Tophas ist, man weis nicht, ob Spanier oder Italiener, sondern sieht nur, dass er keine antike Figur ist, und Gallathea und Phillida, mitten unter griechischen Nymphen und Göttern einher stolzirend, kündigen sich gar als echte lincolnshirer Schäferinnen an!

Es würde nicht schwer sein, durch eine weitere Analyse des Wesens der Allegorie noch mehrere Gegensäzlichkeiten zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern, besonders Lyly, aufzudecken. Einmal würde indess der Schlussrefrain immer wider der nämliche sein: Shakespeare hat das Naturprincip wider zur Geltung gebracht, indem er individualisirt hat; eine Thatsache, die nachzuweisen, sich noch mannichfache einzelne Gelegenheiten darbieten werden; und dann darf ich doch auch nicht vergessen, dass ich nicht blos principielle ästhetische Divergenzen zwischen Shakespeare und Lyly nachzuweisen habe, sondern bestimmte satirisch polemische Tendenzen des lezteren. Ich glaube daher meine allgemeinen Betrachtungen über *diesen* Punkt hier schliessen zu müssen [1]).

---

1) *Doch* aber nicht, ohne noch ein leztes pater peccavi hinzu-

Lehnt sich der Künstler in seinen Werken unwillkürlich an die Schöpfungen der Natur an, so muss er auch in seinem Wirken, bei seinem Schaffen, das heisst während seiner Activität als Künstler, sich ähnlich verhalten, wie Allmutter Natur als schöpferische Macht. Das Naturprincip hat daher, vom künlsterischen Standpunkte aus betrachtet, neben der bisher besprochenen externen Seite noch eine dem Künstler allein erkennbare, interne; denn es gestaltet sich ihm als thätigem Wesen zum innerlich psychischen Thätigkeitsgesez, zur leitenden Maxime; und es ist Zeit, uns nunmehr der Betrachtung dieser Seite bei Shakespeare zuzuwenden.

Ich beginne mit Hinwegräumung eines möglichen Missverständnisses. Es wäre sehr wohl denkbar, dass die Worte

---

zufügen. S. 29 u. 30 der 2. Aufl. meiner Studie habe ich mich auch auf Drayton bezogen als einen Zeugen für die allegorische Natur des Sommernachtstraums. Mein desfallsiger Indicienbeweis ist ein combinirter, und sezt voraus, dass das Drama „The Return from the Parnassus: or the Scourge of Simony“ (d. h. die Geissel für die handwerksmässigen Dichter und Schauspieler, die wie Quince und Bottom nur für Geld dichten) eben von Drayton ist. Diese Voraussezung, welcher Ursprung und Character des Return widersprechen, ist falsch, wie ich mich — leider erst nachträglich — überzeugt habe. In der Biographia Dramatica (3 Bde. in 4 Thlen. London 1812. 8°) Bd. III. S. 202 s. v. Return, ist — ganz richtig — angegeben, dass diese satirische Komödie 1606 anonym in einer Quarto erschienen ist, und dann hinzugefügt: „This piece was publicly acted in St. John's College, Cambridge by the students. The poets of that time are treated with much severity in it; and on the hints thrown out in it against the clergy, Doctor Wild laid the foundation to his play called the Benefice.“ Das Stück, welches übrigens für die Untersuchungen betreffend den Sommernachtstraum kein Interesse darzubieten scheint, ist heute eine theuer bezahlte Rarität; Thomas Hawkins hat es in sein Werk: Origine of the English Drama, Oxford, 3 vols. 1773, aufgenommen. Ich habe die S. 29 u. 30 meiner Studie mitgetheilte Stelle aus Thom. Wartons Hist. of the Engl. Poetry anfänglich so verstanden, als ob Warton das Return dem Drayton beilegte, habe mich aber überzeugt, dass dies nicht der Fall ist. Angesichts meiner jezigen, auf sorgfältigen Quellenstudien beruhenden Resultate, kann ich den Verlust dieses Insichtzeugen aber sehr wohl entbehren.

Princip und Maxime die Vorstellung erweckten, als ob es sich um ein Verhalten handelte, welches nach Grundsäzen des Verstandes geregelt, das heisst zur kritischen Maxime geworden ist. Davon kann indess keine Rede sein. Lessing hat es allerdings in dem berühmten Schlussworte der Hamburger Dramaturgie: „Ich bin weder Dichter noch Schauspieler," ausgesprochen, dass seine Poesie nicht durch eigene Kraft als lebendiger Springquell in reichen, frischen, reinen Strahlen emporschiesse; „ich muss", sagt er, „alles durch Druckwerk mit Röhren in mir heraufpressen"; und als dieses Druckwerk bezeichnet er die Kritik. Da diese Worte ganz sicher nicht auf eine momentane Verstimmung zurückzuführen sind, wie Adolf Stahr will, sondern als der Ausdruck leidenschaftslos erworbener Selbstkenntniss betrachtet werden müssen, so bleibt es freilich immerhin zweifelhaft, wie weit die Machtsphäre der Kritik auf diesem Gebiete reicht, und ob es nicht dem Kunstverständniss in der That möglich ist, auf einem kritischen Wege das Kunstgenie annäherungsweis zu ersezen. Ueberdem ist auch nicht zu verkennen, dass selbst die natürliche Kunstschöpferkraft, der Kunstgenius zu etwas ähnlichem wie einer Productionsmaxime gelangen wird; aber freilich nur empirisch gelangen, und daher auch zu keiner principiellen Maxime gelangen, sondern zu einer solchen Maxime, die ganz nur auf seine eigene Individualität berechnet ist.[1]). Allein Lessing sagt ja selbst, dass seine Maxime ein blosser Nothbehelf gewesen, der Ersaz für einen Mangel der Natur; wir aber haben es hier mit einem Kunstgenie ersten Ranges zu thun, in welchem jener Springquell, den Lessing erst künstlich speisen, und dann noch künstlich heben musste, mit unversieglicher Naturkraft in den gewaltigsten und vollsten Strahlen aufsprudelte; es kann daher, da wir diese Thatsache als gegeben betrachten, und — um uns nicht lächerlich zu machen — betrachten müssen, keine Rede davon sein, die Wahrheit erst noch nachzuweisen, dass dieser Genius sich bei der Schöpfung des Sommernachtstraums

1) In diesem Sinne war es bei Schiller Maxime, des Nachts zu arbeiten, bei Göthe — und wahrscheinlich auch bei Shakespeare — am frühen Morgen.

wirklich naturgleich verhalten habe. Das ist so selbstverständlich, wie dass Homer und Sophokles gedichtet haben, ohne den Beistand von des Aristoteles Aesthetik zu vermissen. Nein, unsere Untersuchung ist nur darauf zu richten, ob Shakespeare sich im Sommernachtstraume des Naturgesezes bewusst geworden ist, dass der Dichter „naturgleich“ schafft, und ob er ferner diese Thatsache im Sommernachtstraume bereits als charakteristisches Merkmal bezeichnet hat, das ihn selbst von seinen dramaturgischen Zeitgenossen unterscheidet, insbesondere von den Lyly, Greene, Peele u. s. w. Um aber bei dieser Frage zu einer Feststellung zu gelangen, müssen wir vor allem erst wissen, was wir uns unter Naturprincip als psychisches — richtiger physiologisches — Gesez des dichterischen Schaffens zu denken haben.

Schiller hat — glücklich genug — Göthen Veranlassung gegeben, sich darüber brieflich gegen ihn zu äussern. Leider scheint der betreffende Brief Schillers, durch welchen das geschehen, nicht mehr vorhanden zu sein, wenigstens ist er in dem Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe (6 Bde. Stuttgart 1829) nicht veröffentlicht [1]); dagegen hat uns ein vorsorgliches Schicksal die vom 6. März 1800 datirte Antwort Göthes, aufbehalten; sie findet sich a. a. O. Bd. V S. 257 ff. und lautet: „Was die Frage betrifft, die Ihr lezter Brief enthält, bin ich nicht allein Ihrer Meinung, sondern ich gehe noch weiter. Ich glaube, dass alles was das Genie“ (offenbar ist Shakespeare in Frage) „als Genie thut, unbewusst geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Ueberlegung, aus Ueberzeugung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden [2]); aber das Genie kann sich

---

1) Freilich ist deshalb Schillers Ansicht, glücklicher Weise, doch noch bestimmt zu constatiren aus seinen Briefen üb. d. ästh. Erziehg. d. Menschen. Wenn Göthe sagt, er gehe „weiter“ als Schiller, so ist das offenbar quantitativ, nicht qualitativ zu verstehen, obwohl Göthe die Quantität hier wirklich zur Qualität zu machen scheint.

2) Von der Wahrheit dieser Thatsache kann jeder sich überzeugen, der sich einmal mit der Textkritik von Shakespeares oder

durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinauf heben, dass es endlich musterhafte Werke hervorbringt. Je mehr das Jahrhundert selbst Genie hat, desto mehr ist das einzelne gefördert. . . . . . . Dies ist mein Glaubensbekenntniss, welches übrigens keine weiteren Ansprüche macht.“

Dies Wort hat etwas dämonenhaft mysteriöses an sich, und hat daher — wohl sehr wider Göthes Willen, der es ja dem sachkundigen Schiller anvertraut — in der Hand nicht sachkundiger Systematiker den grössten Unfug angerichtet. Dennoch habe ich es an die Spize der Untersuchung gestellt, weil es mit eins uns in das Herz unserer Frage einführt, sobald es nur gelingt, die nicht geringen Verständniss-Schwierigkeiten zu beseitigen. Diese aber sind doppelter Art; auf der einen Seite begrenzt Göthe seinen Ausspruch nicht genug, auf der anderen ist derselbe unvollständig. Der erstere Fehler, welcher darin liegt, dass Göthe ganz allgemein von „Genie“ spricht, ist leicht zu heben; seine Worte lassen keinen Zweifel, dass er an Leute wie Napoleon, Friedrich d. Gr. u. s. w. nicht gedacht hat, sondern einzig und allein das Kunstgenie, insbesondere das Dichtergenie im Auge hat. Der zweite Fehler dagegen macht die bedeutendsten Schwierigkeiten; denn es handelt sich darum, die richtige Beziehung, und damit Begrenzung für das Wort „unbewusst“ aufzufinden. Dasselbe kann unmöglich im Sinne von „bewusstlos“ genommen wurden; ein Mensch, der sich beim Handeln seiner fünf Sinne bewusst ist, handelt auch mit Bewusstsein; und der Künstler handelt mit desto feineren Sinnen, je höher er steht. Göthe muss folglich dem Begriffe „Bewusstsein“ im Zusammenhange seiner Mittheilung eine unausgesprochene Beziehung gegeben haben,

---

Dantes Werken befasst hat. In seinem Aufsaze: Der Shakespeare-Dilettantismus singt Elze der Shakespearephilologie grosse Loblieder wegen ihrer Textverbesserung. Nun, es lassen sich ihr auch recht handliche Textverballhornisirungen nachweisen; und die Thatsache steht unumstösslich fest, dass es bei der Sh.-Textemendation neben specifisch philologischen Kenntnissen als sprachwissenschaftlicher Basis, hauptsächlich darauf ankommt, den innersten Gedankenkern des ganzen Gedichts gefasst zu haben. Ich habe noch keinen einzigen Fall kennen gelernt, wo — von diesem Gesichtspunkte aus — eine Wahl gelassen gewesen wäre.

deren Feststellung dem Worte „unbewusst“ erst seinen klaren Sinn giebt. Betrachtet man nun genau, um was es sich handelt, so wird man nicht zweifelhaft bleiben können, dass Göthe, im schärfsten Gegensaze zu Lessings Selbstbekenntniss mit dem unbewusst meint „der treibenden Motive“ unbewusst. In seinen Reflexionen über die künstlerische, besonders dichterische Formgebung ist Göthe zu dem Resultate gekommen, dass er sich der Gründe, welche ihn dabei geleitet, nicht bewusst geworden, das heisst, dass diese Formen sich ihm mit innerer Naturnothwendigkeit aufgedrungen haben. Die philosophische und physiologische Analyse des ästhetischen Empfindungsprozesses hat uns heut zu Tage auch vollkommen in den Stand gesezt, den psychologischen Grund dieser „Unbewusstheit“ zu durchschauen; er liegt einfach darin, dass die Phantasie sich den Ideen des Künstlers unwillkürlich assimilirt, und bei dieser Assimilation von Naturgesezen und empirisch traditionellen Gesezen geleitet wird, welche, eben weil sie traditionell sind, ihr nicht der individuelle Verstand als seine bewussten Normen vorgesezt hat. Göthes Mittheilung bezieht sich auf die Beobachtung des physiologischen Gesezes, welches unser gesammtes ästhetisches Empfindungsvermögen beherrscht; ein Gesez, auf das ich bereits S. 191 in Note 1 — im Anschluss an Volkelt — hingedeutet habe. Göthe ist sich aber über den physiologischen Charakter dieses Gesezes bei seiner Beobachtung nicht vollkommen klar geworden; und daher kommt die Unklarheit seines Ausdrucks. Man kann es bei seinem eminentem Beobachtungstalente für ausgemacht halten, dass er sich jenes Gesezes vollkommen klar bewusst geworden wäre, wenn er nach systematisch analytischer Methode beobachtet, und zuvörderst den Complex von Erscheinungen, welche er beobachtet hat, aufgelöst, jede einzelne Erscheinung in der Beobachtung isolirt hätte; anstatt dessen hat er aber während der ganzen Zeit seiner Beobachtung, stets nur die — äusserlich sich als besonderes Specificum darstellende — Formgebung im complicirtesten Massstabe, die Formgebung, welche eine grosse Kunstschöpfung im Ganzen umfasst, ins Auge gefasst; und der Umstand, dass er auch in diesem Falle die plözliche, scheinbar

ursachlose Gestaltung der Phantasie gewahrt, macht ihm die Erscheinung zu einem unentwirrbaren Räthsel. Dieser Beobachtungsfehler Göthes ist es aber grade, was seinen Ausspruch hier so ausserordentlich werthvoll macht. Ziehen wir, wie billig, die sonstigen uns bekannten Naturgeseze des ästhetischen Empfindens zu Rathe, so erkennen wir daraus, dass das Kunstgenie sich durch nichts weiter kennzeichnet, als durch die Fähigkeit, einen harmonischen Ideencyclus mit höchster lebendiger Bestimmtheit in sich zu entwickeln, und zäh fest zu halten, bis dass derselbe sich allmälig zu so absoluter Klarheit entwickelt, dass er sich mit eins und in runder Form unwillkürlich gemäss den Gesezen der schönen Diction gestaltet, welch leztere Schiller ja mit höchstem Fug als den eigentlichen Probirstein dafür bezeichnet, ob ein Mensch eine Idee g a n z gefasst hat. Die Ideenentwicklung ist der durchaus gewillkürte, klar bewusste Akt des Genies, welchem im Momente der Reife unfehlbar die Phantasie gestaltend folgt. Göthe hat dies Phänomen verschiedentlich auch in seinen poetischen Werken behandelt; der Leser findet drei derartige Stellen bei Elze, Will. Shakespeare S. 314 u. 315 angeführt [1]); eine davon, welche der Sache besonders naiven Ausdruck giebt, lautet:

Das ist erst das rechte Gleis,
Dass man nicht weis
Was man denkt,
Wenn man denkt;
Alles ist als wie geschenkt.

---

1) Die Hauptstelle lässt übrigens Elze aus; sie ist im Faust enthalten, aus welchem Elze nur die dämonisch satirische Bemerkung des Mephistopheles anführt:

Zwar ists mit der Gedankenfabrik
Wie mit einem Weberstück u. s. w.

Vorher aber schon spricht Faust selbst die hoch bedeutungsvollen, pathetischen Worte:

Ich, Ebenbild der Gottheit, das sich schon
Ganz nah gedünkt dem Spiegel ewger Wahrheit,
Sein selbst genoss in Himmelsglanz und K l a r h e i t,
Und a b g e s t r e i f t d e n E r d e n s o h n;
Ich, mehr als Cherub, d e s s e n f r e i e K r a f t
Schon d u r c h d i e A d e r n d e r N a t u r z u f l i e s s e n,
Und, s c h a f f e n d, G ö t t e r l e b e n z u g e n i e s s e n

Die Idee muss erst so mächtig werden in dem Künstler,

Sich ahnungsvoll vermass, wie muss ichs büssen!
Ein Götterwort hat mich dahin gerafft!

Das Künstlergenie Fausts fühlt in dem Augenblicke seiner höchsten Ekstase, die er in dieser Stelle mit so wunderbarer Klarheit beschreibt, dass es die Weltseele, der Geist der Natur ist, welcher ihn in seinen Schöpfungen hebt und leitet. Ganz natürlich daher, dass grade dieser „Weltgeist" ihn so mächtig verwandtschaftlich anzieht, wies bei weniger hoch und grossartig organisirten Geistern nicht der Fall ist, so wenig der Fall, dass sie nicht einmal den geringsten Grad von Verständniss für Fausts schmerzvollen Seelenkampf haben, und denselben mit dem schalen Ausdrucke „Weltschmerz" bezeichnen. Fausts Ringen ist aber vergeblich; „Geheimnissvoll am lichten Tag lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben"; und Göthe muss sich daher mit einer „Philosophie des Unbewussten" behelfen, die allerdings von der hartmannschen einigermassen abweicht. Was uns aber hier mehr — oder vielmehr einzig und allein — interessirt, ist die merkwürdige Uebereinstimmung der vorstehenden Beschreibung Fausts von der dichterischen Ekstase mit dem, was Shakespeare über diesen Punkt im Sommernachtstraume andeutet. Während den Faust das Gefühl ergreift, als sei er „mehr als Cherub", und habe in seiner freien Kraft den „Erdensohn" „abgestreift" verspricht Titania dem Bottom: I'll purge thy mortal grossness so, that thou shalt like an airy spirit go; während Faust empfindet, dass seine freie Kraft „die Adern der Natur" durchfliesst, sagt Theseus:

The poets eye in a fine frenzy rolling
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven.

Einen wesentlich anderen Sinn wie meine vorstehende Entwicklung legt Carlyle Göthes Worte von der „Unbewusstheit" der Schöpfung des Genies unter. Da die betreffende Aeusserung, in welcher jene Abweichung hervortritt, sich auf Shakespeare bezieht, so sei es um so mehr erlaubt, sie hier anzuführen, obwohl ich sie nur aus zweiter Hand habe, und deshalb nicht nachweisen kann, an welchem Orte von Carlyles Werken sie sich findet, als auch Elze, Will. Shakespeare S. 315, sich die Freiheit genommen, dieselben Worte nach derselben Quelle zu citiren, nach welcher ich sie citiren werde. Sie bilden den Schluss einer kleinen psychiatrischen Schrift des würtemb. Irrenarztes Carl Stark über König Lear (König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie von Carl Stark, 1871, 16), wo sie ohne nähere Ortsangabe angeführt sind, und in deutscher Uebersezung folgendermassen lauten: „Shakespeare ist, was ich einen unbewussten Verstand (!) nennen möchte, in dem viel mehr des Guten enthalten ist, als er selbst glaubt (?). Seine Dramen sind Produkte

dass sie ganz in Phantasie aufgeht. In diesem Zustande

---

der Natur" (gar keine Kunst?), „so tief wie die Natur selbst. Es ist der grösste Lohn für eine einfache, wahre, grosse Seele, dass sie selbst ein Theil der Natur wird. Die Werke eines solchen Mannes wachsen, so viel er auch durch den höchsten Aufwand bewusster und vorbedachter Thätigkeit erreichen mag, unbewusst aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schoosse der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und die Gewässer sich selbst (?) hervorbringen." Hier sind wir allerdings bei der hartmannschen Philosophie des Unbewussten angekommen. Wie wenig indess auf Carlyles Ausspruch zu geben, der sich in jedem Worte als blosse Paraphrase von Göthes Aeusserung an Schiller charakterisirt, beweist die sehr ungöthesche Zusammenstellung von Gebirgen und Gewässern am Schlusse der Passage, mit der Eiche. Das Bild der Eiche, die aus einem Samenkorne aufschiesst, passt vollkommen; das Bild der Gewässer und Gebirge ist hier widersinnig; ein klarer Beweis, dass der Redende nur nachspricht. Und das beweist in noch höherem Grade der Umstand, dass Carlyle aus dem unbewussten Schaffen gradezu einen unbewussten „Verstand" macht, obwohl dieser Ausdruck dem englischen Original (genius?) nicht allzu genau entsprechen dürfte. Göthe selbst hat das „unbewusst" ganz entschieden nicht auf die Ideen bezogen, sondern allein auf die Entstehung der Vorstellungen. Man erinnere sich nur, dass er gelegentlich gegen Schiller mit den Worten herausplazte: Dann habe ich also Ideen, und weis es selbst nicht? als dieser seine Theorie von der Metamorphose der Pflanze nur eine „Idee" nannte. Vgl. auch die höchst interessanten Auslassungen des dänischen Theologen und Dichters Sören Kierkegaard über unsre Frage in A. Bärthold, Sören Kierkegaard. Eine Verfasser-Existenz eigner Art. Halberstadt o. J. SS. 52 ff. Darüber waren Göthe und Schiller sich längst klar geworden, dass der Dichter nur durch absolut klare, vollkommen durchdachte Ideen sein dichterisches Ziel erreicht. Schillers im Jahre 1795 erschienen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, die zum grössten Theile ein Resultat des geistigen Verkehrs grade mit Göthe sind, lassen darüber keinen Zweifel, wie ich weiter unten nachweisen werde. Grade auf die Ideen, nicht auf die Vorstellungen hat man aber später Göthes Wort bezogen; Carlyles Worte dürfen in dieser Beziehung als die allgemeine Ansicht betrachtet werden; aber grade diese Beziehung hat aus Göthes Wort allen Gehalt, alle Vernunft ausgetrieben, hat sie zu einem scholastischen Dogma gemacht, das einer dem andern mit mehr oder weniger Phrasenpomp, mehr oder weniger gesinnungstüchtiger Zuckersüsse im allgemeinen Chorus nachbetet. Führt doch z. B. Elze a. a. O. Car-

hört bei dem Künstlergenie das Bewusstsein des Denkens auf; seine Gedanken werden eben nur noch Gestalten, so dass er „nicht weis, was er denkt, wenn er denkt." Das Kunstwerk fällt ihm als reife Frucht in den Schoss: „Alles ist, als wie geschenkt". Wie stark aber an diesem Prozesse die Reflexion betheiligt ist, geht schon aus Göthes Worten hevor: „Das Genie kann sich durch Reflexion und That dergestalt nach und nach hinauf heben, dass es endlich musterhafte Werke hervorbringt."

Nunmehr sind wir in der Lage, zu erklären, was das Naturprincip als Maxime des technischen Schaffens besagen will; denn darüber sind wir uns jezt klar, dass Göthes Wort sich eben grade auf den Naturdrang bezieht, welcher die geniale Schöpferkraft treibt und leitet. Aber wie treibt und leitet er sie? Einzig und allein indem er die Gefühlsseite des Geistes erfasst; der denkende Geist bleibt seiner eigenen Herrschaft, seinem klaren Bewusstsein unentziehbar überlassen. Daraus aber folgt, dass auch für diesen lezteren, der Gesammtschöpfung unentbehrlichen Theil noch das besondere Gesez gefunden werden muss, welches denselben in eine naturgleiche Lage versezt, weil, wie ich gezeigt habe, der Naturprocess der Formgebung sich innerhalb des Kreises der dem Gefühlsleben entsprossenen Phantasie nur auf Grund der Unterlage vollzieht, welche der Gedanke gewährt. Blicken wir nun aber hin auf die Schöpfungsweise der Mutter Natur, so erkennen wir zwei charakteristische Züge an derselben: das gänzliche Versinken der Seele, des Geistes, in den Gegenstand der Schöpfung, und die strenge Gesezmässigkeit. Diese beiden Naturgeseze sind es, nach welchen sich auch die verstandesmässige Denkkraft des Kunstgenies verhält, aus ihnen entspringt jene göttergleiche Fähigkeit desselben, unsere Ideale, wenigstens im Spiele, uns lebensvoll gegenwärtig zu bringen,

---

lyles Ausspruch an, als sei damit ein eigentlicher Kernschuss gethan; und Stark benuzt es gradezu als unübertreffliches Finale in seinem Werke, obwohl es zu dem Resultate führen müsste, dass Shakespeares genaue psychiatrische Kenntnisse nicht wissenschaftlich erworben, sondern als unbewusster göttlicher Gnadenschas plözlich in seinem Innern aufgetaucht seien!

und damit den Durst der Seele nach dem himmlischen Nektar auf Augenblicke zu stillen, den Geist auf die paradiesischen Höhen des Olympus zu versezen, welche die gläubige Seele erst in unbestimmter „jenseitiger“ Ferne auf immerdar betreten zu dürfen hofft. Beide Geseze sind von Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ausgesprochen, wogegen Lessing — in Beglaubigung seines oben erwähnten Ausspruches — wesentlich nur das Princip der Gesezmässigkeit erkannt hat. Von Göthe liegt ein Ausspruch über diesen lezteren Punkt ms. Ws. nicht vor; dagegen aber hat grade er, der — wie sein Faust beweist — auch das Verschwinden des Naturgeistes in der irdischen Schöpfung so überaus lebhaft empfunden, das Versinken der dichtenden Seele in ihrem Gegenstande mit so entschiedener Bestimmtheit bezeugt, dass auch hier wider sein Ausspruch als massgebend hingestellt werden muss; und zwar um so mehr, da es sich in diesem Falle nicht um eine bloss gelegentliche Aeusserung handelt, sondern um eine lang bedachte Polemik, eine Polemik füge ich — nicht ohne eine gewisse Betrübniss — hinzu, die sich gegen keinen anderen richtet, wie gegen Lessing selbst, die aber nur theilweise berechtigt ist, zu grossem Theile auf Missverständniss beruht. Wegen der Begründung dieses lezteren Urtheils verweise ich auf die mit klassischer Einfachheit, Klarheit und Gediegenheit verfasste Schrift von Hermann Baumgart: Aristoteles, Lessing und Göthe. Leipzig 1877, welcher ich auch die betreffenden Thatsachen über Göthes ästhetischen Widerstreit gegen Lessing entnehme. „Bekanntlich sezt Göthe der lessingschen Katharsisdeutung, dass sie die „„Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten““ sei, einen doppelten Widerspruch entgegen“, sagt Baumgart S. 3. „Keine Kunst vermöge auf Moralität zu wirken“ (wenigstens nicht unmittelbar. Vergl. Schiller Aesthet. Briefe. Br. XX)[1]. „„Philosophie

[1] Das ästhetische Gefühl ruht selbst auf sittlicher Grundlage; es kann daher keine Rede davon sein, die Kunst als ausserhalb der Grenzen der Moralität liegend zu betrachten, und am wenigsten die Dichtkunst. Aber daraus, dass das Schlechte für das ästhetische Gefühl den Charakter des Hässlichen annimmt, folgt noch nicht, dass das Gute auch immer

und Religion können dies allein""; sodann: wie sollte die Definition eines Kunstwerkes auf seine Wirkung gebaut

---

schön sei; sondern schön wird es erst durch die künstlerische Form, welche sich somit als etwas specifisches und selbständiges von dem Grunde des Moralischen abhebt. Der Mensch, welcher eine wirkliche, nicht nachgeäffte, anstudirte Empfindung des Schönen hat — eine Erscheinung, die am aller seltensten ist bei denjenigen Leuten, die am geläufigsten darüber schwazen, und deren gesammte Geistesbildung, bei Lichte betrachtet auf blosser Schuldressur beruht — ein solcher Mensch hat auf ästhetischem Wege zugleich unwillkürlich einen moralischen Reinigungsprocess (*κάθαρσις*) durchgemacht, indem er seine Sinnlichkeit mit der Vernunft ins Gleichgewicht gesezt hat. In diesem Zustande der geistigen Balance, der sich leider immer nur annähernd erreichen lässt, ist der Mensch geistig und moralisch „frei", das heisst er hat die Fähigkeit wider erhalten, ungehindert den Anforderungen seiner vernünftigen Idealität entsprechend, sich selbst zu bestimmen. Schiller hebt daher a. a. O. mit grossem Recht hervor, dass der ästhetische Reinigungsprocess die denkbar günstigste Vorbedingung dafür ist, dass die Lehren der Philosophie und Moral im Menschen aus dem Gedächtniss in das Gemüth, in unser Willensvermögen übergehen. Welch hohen Werth unter diesen Umständen die Kunst der Bühne für die öffentliche Moral hat, liegt auf der Hand, und diese moralische Seite der Kunst, die Schiller — sicherlich in vollster Uebereinstimmung mit Göthe — so stark betont, sollen die obigen Worte Göthes in keiner Weise leugnen; er hat dieselbe nur als accidentiel, nicht als characteristischen Zweck der Kunst betrachtet wissen wollen. Bei anderer Gelegenheit hat er sie mit meisterhafter Sachkenntniss ausgesprochen. Da dieser Punkt für meine Untersuchung nichts weniger als untergeordnet oder gar gleichgiltig ist, so muss ich mir erlauben, auch diesen Ausspruch Göthes hier noch anzuführen. Ich stüze mich dabei widerum auf Baumgart. Derselbe schliesst die angeführte Schrift (S. 83) mit folgenden Worten: „Wenn . . Aristoteles, so streng er die sittliche Wirkung der Kunst aus seiner Definition ausschliesst, es dennoch in der Praxis nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich findet, dass auch für die lediglich receptiv sich Verhaltenden sie vermöge *τὰ ἤθη βελτίω ποιεῖν*" (die Moralität zu heben), „und zwar eben dadurch, dass man durch sie lerne *ὀρθῶς χαίρειν καὶ δύνασθαι κρίνειν*" (die richtige Art der Freude und — in Folge dessen — die Fähigkeit der Selbstbestimmung. — Man sieht, die vollste Uebereinstimmung mit Schiller), „so möge dem abermals ein göthesches Wort gegenüber stehen, welches er im Verlaufe desselben Ge-

sein, und „„was mehr ist, auf die entfernte Wirkung, die es vielleicht auf den Zuschauer machen werde!"" In seinem Briefwechsel mit Zelter, in welchem beide Freunde ihrem Widerwillen gegen die lessingsche Auslegung in den lebhaftesten Ausdrücken Luft machen, ist es namentlich dieser leztere Punkt, auf welchen beide immer wider zurück kommen. „„Aristoteles, der das Vollkommene vor sich hatte, soll an den Effect gedacht haben. Welch ein Jammer!"" und: „„Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach aussen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen oder Kolibri hervorbringt. Trügen wir unsere Ueberzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon recht; denn sie wäre ja auch ohne ihn schon richtig und probat. Wer die Stelle anders auslegt, mag sichs haben!""

Die Worte bedürfen keines weiteren Commentars. Sie stellen den schaffenden Künstler als solchen ganz nur in seinem Werke lebend, in demselben seelisch aufgehend, ihm das Leben und Schönheitsgefühl einhauchend, sich ganz nur dem angeborenen Ideale anschliessend, dar. Es ergiebt sich daraus von selbst, dass ein Kunstwerk, sofern

---

dankenganges" (scil. bei Beantwortung der Frage: wie das Sittliche in die Welt gekommen), „gesprochen: „„Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll unablässig an seiner höheren Bestimmung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgeht, eine wohlthätige und edle sei."". So könne er, wenn eine mächtige, edle Gesinnung ihm beiwohne, die alle seine Werke durchdringe, erreichen, „„dass die Seele seiner Stücke, zur Seele seines Volkes werde.""

Obwohl zwischen Schiller und Aristoteles, wie eben angedeutet, Uebereinstimmung über die muthmasslichen moralischen Wirkungen der Kunst besteht, so weicht doch ersterer in seiner Analyse der κάθαρσις durchaus in Göthes Sinne von Aristoteles ab. Nicht einzelne bestimmte psychologische Zustände kommen nach Schiller dabei ins Spiel, sondern es vollzieht sich ein allgemeiner physo-psychischer Process, der uns unsere Natürlichkeit wider giebt. Das ist richtig; und deshalb muss Schiller als der eigentliche philosophische Begründer dieses ästhetischen Naturgesezes bezeichnet werden.

es nicht von der Höhe des Ideals herabsteigen will, eine praktische Tendenz nicht verfolgen kann. Ich hebe diese, von Schiller auch auf dem Wege der philosophischen Analyse (Br. XX, a. a. O.) erwiesene Thatsache nur deshalb ausdrücklich hervor, um nochmals auf den Unterschied der ästhetischen und praktischen Tendenz aufmerksam zu machen. Die erstere, welche auf die Auswahl und Verarbeitung des Rohstoffes im Dienste der Schönheit gerichtet ist, und die es dem Künstler ermöglicht, auch dann reiner Künstler zu bleiben, wenn es sich darum handelt, monumentale Kunstwerke zur Feier bestimmter Ereignisse zu schaffen, ist für ihn ebenso unentbehrlich, wie die practische Tendenz unfehlbar ihn dem engen Zauberkreise, in welchen sein Streben ihn bannt, entreisst. Im concreten Falle gehört ein sehr feines Gefühl dazu, die practische von der ästhetischen Tendenz zu unterscheiden; ganz sicher ist es aber höchst unrichtig, die Sache damit abthun zu wollen, dass man der Kunst jede Tendenz überhaupt abspricht, besonders wenn man sich dabei noch auf das mystische Dogma von der „unbewussten Empfängniss" beruft. Ich habe vollkommen recht gehabt, mich hiergegen zu opponiren; nur hätte ich von vornherein den Unterschied zwischen der ästhetischen und practischen Tendenz bemerklich machen sollen.

Dass Shakespeare dieses im Stoffe vollkommen versinkende Denken wirklich schon im Sommernachtstraume als ein specifisches Künstlerdenken bezeichnet, sogar gegensätzlich gegen die Lyly, Greene u. s. w. bezeichnet hat, kann ms. Es. nicht einen Augenblick bestritten werden. Die Rede des Theseus: The poets eye u. s. w. schildert nicht allein an und für sich die Thätigkeit der dichtenden Phantasie als aus einem solchen in die Sache ganz versunkenen Denken hervorgegangen, sondern sie stellt auch diesem ruhigen plastischen Denken nicht bloss die unstäten Phantasmen des Verliebten, sondern vor allem die wirren und hässlichen Zerrbilder des „madman" in solcher Weise gegenüber, dass die ästhetische Absicht für jeden, der überhaupt fähig ist, in solchen Dingen einen Einblick zu gewinnen, klar genug vorliegt. So wie der „madman" nach des Theseus Beschreibung phantasirt, ganz in derselben Weise phantasirt Bottom, und die Pyramus und Thisbe Tragicomödie ist eben-

falls ein Product just dieser Art von Phantasirerei, wie uns zum Ueberfluss Bottom in der „well digested“ Erzählung von seinem Traume sagt. Gehen wir indess in der Betrachtung des objectiv versinkenden Denkens, mit dem wir es hier zu thun haben, selbständig noch einen Schritt weiter, als uns Göthes Aeusserung geführt hat, so werden wir erst recht erkennen, dass der Sommernachtstraum in der That das wahre dichterische Denken — also das Dichten selbst — dem Dichten auf dem Wege undichterischen Denkens entgegen sezt. Auch das Denken des Dichters hat nämlich etwas specifisches an sich. Nicht das rein quantitative Merkmal der Intensität unterscheidet es von dem Denken des Philosophen und wissenschaftlichen Forschers; Kant hat nicht um ein Har breit weniger intensiv gedacht, wie Göthe und Schiller, obwohl das dichtende Genie ohne allen Zweifel mit äusserster Intensität zu denken gezwungen ist. Aber während der wissenschaftliche Forscher sein Gefühl beim Denken vollständig neutralisirt, absolut lahm legt, muss im Dichter beständig das Gefühl mit seiner ganzen Lebhaftigkeit feurige Begleiterin des Denkens sein; der Künstler muss stets mit Begeisterung denken, denn für ihn handelt es sich nicht um Auffindung der Wahrheit, sondern um Auffindung der schönen Form für die Wahrheit. Wie vollkommen klar und selbstbewusst spricht aber Theseus diese Thatsache aus, wenn er sagt:

> The poet's eye, in a *fine frenzy* rolling,
> Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven!

Mit wie kindlich reinem und kindlich frischem Gefühle wird dieselbe Thatsache uns entgegen getragen in den Worten Oberons:

> But *we* (er und Robin) are spirits of another sort u. s. w.

Die ganze Wucht dieser Stelle wird uns erst später fühlbar werden; doch genügt zu ihrer Würdigung an diesem Plaze, was ich bereits in meiner Studie darüber gesagt habe. Ich brauche nur — den Beweis vorbehaltend — hinzuzufügen, dass sie ein wahrer Blizschlag gegen Greene — oder vielmehr dessen Manen — ist. Wie kläglich aber nimmt sich gegen diese himmlische Begeisterung der athenische Eunu-

che aus, der — gleichwie Lyly gewisse kenilworther Begebenheiten in dramatische Form brachte — den Kampf seines Herzogs Theseus mit den Centauren in zarten Reimlein vortragen will! Und wie scheusslich der Unfug der trunkenen Bacchanten, die wie Greene, Peele, Nash im physischen Rausche die Flamme holder Begeisterung suchen, es darin aber nur zu jenem aufregenden Gewirr verzerrter Teufelsgestalten bringen, welche die Seele des „madman“ umschwirren, und deren ἔκστασις daher zur Folge hat, dass sie die wahre Sangeskunst in Gestalt des heilig begeisterten Orpheus wörtlich in Stücke reissen.

Aber nicht bloss das Naturgesez des Selbstvergessens, jenes Gesez, das Göthe im Tasso so klar darlegt mit den Worten:

> Homer vergass sich selbst, sein ganzes Leben
> War der Betrachtung zweier Männer heilig;

nicht bloss dieses Gesez hat Shakespeare im Sommernachtstraume seinen Zeitgenossen in Flammenbuchstaben vor Augen geführt, sondern auch das Gesez der Gesezmässigkeit; ja dies leztere sogar in noch viel grösseren, leserlicheren Buchstaben, als das erste.

Ich habe bereits gesagt, dass schon Lessing dies Gesez in der Hamburgischen Dramaturgie ausgesprochen habe. Streng genommen hätte ich sagen müssen, dass er eine specielle Anwendung desselben seinen Zeitgenossen in Erinnerung gebracht hat, nämlich das Gesez der harmonischen Causalität. Der denkwürdige Ausspruch, welchen er hierüber thut, findet sich im 30. Stücke des I. Bandes der Hamb. Dramat. und lautet vollständig: „Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen könnte; das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnüzen Schäze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Wiz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgespart

bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als dass sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, dass wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden, das kann er, der Wiz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt; ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelpuz für Kinder."

Diesem Ausspruche Lessings liegt allerdings eine wesenhaft verschiedene Auffassung des Begriffes „Genie" zu Grunde, als der Aeusserung Göthes über den unbewussten Naturdrang der genialen Schöpferkraft. Göthe hat ganz offenbar die Absicht, die specifische Wesenheit des Genies zu bestimmen, indem er die absolute Naturbestimmtheit bei demselben an die Stelle der Reflexion sezt, während Lessing durch seine Gegenüberstellung von „Wiz" und „Genie" unzweideutig zu verstehn giebt, dass er — richtiger als Göthe — einen qualitativen Unterschied zwischen Genie und sonstigem Menschengeiste nicht anerkennt, sondern das Genie nur als die höchst mögliche Potenzirung des menschlichen Talentes betrachtet, wahrscheinlich sogar auch als die, vermöge höchster Potenzirtheit, zur Universalität strebende menschliche Geisteskraft. Diese Abweichung der lessingschen von der götheschen Ansicht ist indess in diesem Falle vollkommen gleichgiltig, weil auch Lessings Ausspruch sich auf ein Produciren bezieht, an welchem das Gefühl genau denselben Antheil nimmt, wie der Verstand, die Reflexion. Denn dass Lessing nur die streng logische Causalität im Auge hätte, daran ist nicht entfernt zu denken; diese aufzufinden wäre ja der „Wiz", d. h. der Verstand grade der rechte Mann. Der analysirende Verstand aber wird es nicht weiter als bis zur logischen Causalität bringen, so dass — besten Falls — das einzelne Geschehende sich logisch auf seine Ursache zurück führen lässt. Lessing meint

aber etwas wesentlich anderes; er meint die Ueberwindung der analytischen Reflexion durch die ideelle Connexität der Vorstellungen als selbständige Phantasiebilder. Dazu gehört das Concentriren alles Geschehenden in einer Hauptursache, einer Grundidee, welche alles Geschehende als nothwendig, nichts als willkürlich erscheinen lässt. Es handelt sich um das ästhetische Grundgesez der Einheit in der Mannigfaltigkeit, das heisst der Harmonie; ein Gesez, das Schiller mit staunenswerther Klarheit und Schönheit entwickelt hat. Diese Last vermag in der That nur ein Dichtergenie zu tragen, indem es sich die ideale Welt, das heisst die Welt ohne Zufall und Willkür ganz nur nach dem der Menschenseele inwohnenden Zweckbegriffe gestaltet. Und wie wenig der Verstand allein auf diesem Gebiete zu leisten vermag, das lässt sich nicht deutlicher erkennen als aus den Urtheilen, welche der Verstand so häufig über die Dichterwelt und ihre Motivation fällt; ein Punkt, auf den ich mich hier nicht weiter einlassen kann, sondern betreffs dessen ich nur Schillers Briefe über seinen Don Carlos zu recht sorgfältigem Studium in Erinnerung bringen möchte.

Wie gänzlich unbekannt dem Lyly das Gesez der idealen Motivation gewesen, habe ich hinlänglich durch die Analysen der Gallathea und des Endimion gezeigt; grade Lyly ist der unverfälschteste Rrepäsentant der Motivation nach dem bloss logischen Causalgeseze; seine Stücke fallen daher auch auseinander, wie die Häuserchen, die die Kinder sich mit ihren Bauklözchen bauen, und denen jedes einheitliche Bindemittel fehlt. Greene, Peele und Marlowe aber haben sich noch nicht einmal zu der Höhe der logisch causalen Motivation erhoben; sie geben uns einen Haufen Dinge, die sich zufällig — sicherlich nicht ohne künstliche Aufregungsmittel — in ihrer erhizten Phantasie zusammengefunden haben; und das Genie würde hier erst kritisch zu sondern und zusammen zu fügen haben, wenn überhaupt ein Kunstwerk entstehen sollte. Wie vollkommen harmonisch, und deshalb ideal organisch, dagegen der Bau des Sommernachtstraums ist, habe ich in meiner Studie zur Genüge gezeigt. Und auch die Thatsache, dass Shakespeare sich dabei seiner genialen Kraft mit fleckenreiner Klarheit

bewusst geworden, dass er in ihr die eigentliche Dichterkraft erkannt, dass er durchschaut hat, dass diese Kraft dem Lyly ganz fehle, dass sie Greene u. s. w. — so weit er sie überhaupt jemals besessen — in sich zerstört habe, darüber lässt die Karrikatur der lyly-greeneschen Compositionsweise, die Pyramus und Thisbe Tragicomödie nicht den leisesten Zweifel. Ich enthalte mich hier aller Detailausführungen, da sich im Laufe meiner Untersuchungen noch Thatsachen genug ergeben werden, welche die Behauptung bewahrheiten, dass Lylys und Greenes u. s. w. Technik in jenem Monstrum von dramatischem Wirrwarr karrikirt wird. Nur — als Rückblick auf Lessings sachkundiges Urtheil — sei noch ein Mal an die Bezeichnung der Tragicomödie als „tragical mirth“ erinnert.

Alle bisherigen Ausführungen weisen darauf hin, dass die geniale Idee das Samenkorn des Kunstwerkes, der Dichtung ist, und dass das Naturprincip als Maxime des Schaffens in nichts anderem besteht, als dieses Samenkorn im Geiste keimen und aufschiessen zu lassen, grade wie Shakespeare auch im Sommernachtstraume die Blumen als Symbol seiner Schöpfungsart hinstellt [1]). Dass die dichteri-

1) Die zarte Anmuth in der Behandlung der Blumen und Elfen, die im Sommernachtstraume unser Gefühl so wohlthuend erweicht, kommt einzig und allein daher, dass dieselben für den Dichter eben zu seelischen Symbolen werden, und zwar versinnbildlichen ihm die Blumen durch ihre Blüthe und ihren Duft das naturgemässe Aufspriessen der dichterischen Idee zur duftenden Blüthe der Dichtung. Ich will dies nur an zwei Stellen zeigen, deren Interpretation mich aber zwingt, dieser Note Unternoten behufs der Worterklärung beizufügen, was der gütige Leser zu entschuldigen wissen wird.

Die erste Stelle findet sich am Anfange des II. Aktes und bildet die — ich möchte sagen — temperirende Vorbereitung zu Oberons Erzählung von seiner Vision und dem schönen Worte Titanias:

The summer still doth tend upon my state.

Eine Fee, Titanias Hofdame tritt auf und erzählt u. a.:

And I serve the fairy queen*),

*) Hierin liegt ein unzweifelhafter Anklang an Spensers Colin Clout, den wir in der Folge noch zu würdigen lernen wer-

sche Phantasie in dieser Weise arbeitet, ist auch Gegen-

To dew her orbs upon the green. *)
The cowslips tall **) her pensioners be;
In their gold coats spots you see;
These be rubies fairy favours ***),
In these freckles live their savours †).

Ich habe wohl kaum nöthig, zu bemerken, dass es dem Dichter unmöglich gewesen sein würde, diese Verse zu dichten, wenn ihm nicht deutlich das Bild von dem blumengleichen Aufwachsen der Dichtung vorgeschwebt hätte. Es giebt aber nicht bloss

---

den. Spenser stellt alle englischen Dichter, die er als solche anerkennt, als Cynthias „shepherds" dar.

*) Delius erklärt: „Die abgezirkelten Kreise auf dem Rasen, in denen die Feen ihre nächtlichen Tänze halten. Shakespeare beschreibt sie ausführlich in Merry Wives V. 5." Die Hinweisung ist richtig; die Erklärung aber nicht ganz befriedigend. An unserer, nicht an der von Delius angezogenen, Stelle ist die Vorstellung des Dichters, dass der die Blumen, das Grün, die ganze „Natur" erquickende Morgenthau durch die Tänze der Feen und Elfen erzeugt werde, dass Titania ihre Ringel (orbs) nicht anders tanze, als wenn vorher ihre Hofdamen den Rasenfleck durch Thau erquickt. Die Symbolik ist klar; klar auch der unlösliche Zusammenhang der Vorstellung mit Oberons: But we are spirits of another sort.

**) „pensioners" sind die Edelleute, welche die Ehrengarde der Königin bildeten; sie trugen glänzende Uniform, Gold und Roth. Auch hier ist also wider Spensers Gedankenkeim zur wirklichen Poesie entfaltet. Wie die Königin Elisabeth mit ihren „pensioners" einherstolzirt, so zieht auch Titania im Frühling (middle summer's spring) mit einem Ehrengeleite ein; ihre pensioners aber bildet das niedliche Heer der Primeln (primula veris). Tall ist schlank, stattlich, ein Beiwort, das für den beabsichtigten Vergleich nicht richtiger gewählt werden konnte.

***) „fairy favours" besagt: Andenken, welche die Feen und Elfen in den Kelchen zurückgelassen haben. Sh. vergleicht sie mit dem Edelstein Rubin. Auch die Dichtung lässt solche Rubinen, solche Schäze unzerstörlicher Liebe in unserem Herzen zurück.

†) In diesen Fleckchen (freckles) lebt ihr Duft (savours) fort. Die Liebesgaben einer natürlichen Poesie erhalten das Herz jugendlich frisch, bewirken, dass in unserem Gemüthe die Frühlingszeit unser Leben hindurch andauert. „The summer still doth tend upon my state."

lieblich bescheidene, sondern auch üppig wuchernde Blumen, „feistes Kraut“ mit geilem betäubenden Geruche. Aus solchen Blumen besteht Titanias Lager während der Zeit ihrer Verderbniss, und die Beschreibung dieses Lagers ist die zweite Stelle, die wir hier in Betracht zu ziehen haben. Sie bildet das Gegenbild gegen diese erste. Die Stelle findet sich am Ende der 1. (2) Scene des II. Aktes; sie folgt also nicht bloss dem Zanke zwischen Oberon und Titania, sondern auch Oberons Erzählung vom Entstehen des Blümlein Liebe im Müssiggange (Oberons Vision) unmittelbar nach! Oberon sagt:

I know a bank *) where the wild thyme blows **)
Where oxlip ***) and the nodding violet grows;
Quite overcanopied †) with luscious woodbine, ††)
With sweet muscroses and with eglantine: †††)

---

*) Zweifellos hat Sh. hier an Lylys „lunary *bank*“ gedacht, es wäre sonst nicht nöthig gewesen, Titanias Lagerstatt grade auf einen Hügel zu verlegen.

**) Wo der wilde Thymian (thyme; hier zweisilbig) seine Düfte ausbläst (blows). Es ist dies eine Wucherpflanze mit betäubendem Geruche. Das verb. to blow verleiht den (Dichter-) Blumen einen Mund.

***) „oxlip“ ist die Gartenprimel (im Gegensaz zu cowslip). In der Blumensprache kann man Lylys Kunst wohl „oxlip“ nennen.

†) Der Schwerpunkt liegt in den beiden Particip. nodding und overcanopied, von denen das erste zu violet (das Symbol der Bescheidenheit!) das zweite dagegen zu dem nachfolgenden Titania gehört. Oberon sagt: Auf Titanias Lagerstatt kommt das Veilchen nur schlummernd vor (grows nodding = schlummert ein; duftet und blüht nicht mehr); und Titania selbst ist über und über mit einer Bettdecke von üppigen und geilen Pflanzen (s. die beiden folgenden Noten) zugedeckt (quite overcanopied). Ich erinnere daran, dass Titania im Zustande ihrer Verderbniss die lylysche Cynthia vertritt. Hat also Sh. in der ersten Stelle das Wesen seiner Muse versinnbildlicht, so hier das Wesen der lylyschen, die aber widerum als Gattung aufzufassen ist.

††) Woodbine ist die gemeine Winde, die sich mit frecher Dreistigkeit an jede stärkere Pflanze anklammert, etwa wie Lyly an die Elisabeth. Sh. nennt sie luscious = üppig, denn sie vermehrt sich schnell, wie man an dem Umsichgreifen des lylyschen Cynthia- und sonstigen Patronats-Cultus bei Spenser u. s. w. erkennen kann.

†††) muscrose ist die geil duftende Moschusrose,; eglantine

stand physiologischer Beobachtung geworden [1]); hören wir

There sleeps Titania *), some time of the night,
Lull'd in these flowers with dances and delight.

---

1) Und zwar ist es kein Geringerer, als der berühmte Physiologe Johannes Müller, der die Untersuchung angestellt hat, und kein kleinerer Geist, als der Göthes, an dem er sie angestellt hat; nicht etwa auf Grund der Dichterwerke Göthes angestellt, sondern an dem lebenden Göthe, unter dessen eigener Beihilfe. Da eine gewisse Differenz zwischen Göthe und Schiller über die quantitative Ausdehnung der Macht unserer Ideen über unsere Phantasie obwaltet, wie der Leser, sofern er sich nicht selbst davon überzeugen will, meiner Versicherung glauben mag, so wird es gewiss um so mehr gestattet sein, hier auch noch auf das Urtheil dieses ausgezeichnet sachkundigen Mannes Bezug zu nehmen, als die Bewusstseinsfrage, um die es sich hier handelt, eine wesentlich physiologische ist. Der Leser muss aber entschuldigen, wenn ich nicht aus eigener Wissenschaft berichte, sondern mich auf das stütze, was Virchow in seinem Vortrage: Göthe als Naturforscher (Berlin 1861) darüber sagt. Johannes Müller hat — in Folge der Entdeckungen, die er an und durch Göthe gemacht, dass es nämlich dem Menschen möglich sei, „willkürlich phantastische Gesichtserscheinungen zu erzeugen", und dass Göthe eben diese Fähigkeit in hohem Grade besessen — ein eigenes Werk „Ueber die phantastischen Gesichtserscheinungen" (Coblenz

---

umschreibt Alex. Schmidt in seinem Shakespearelexicon durch sweet brier = Weinrose, eine der Hagebutte nahe verwandte Rose. Wir werden in der vorlezten Abhandlung noch ein „triumphant brier" zu besprechen haben; dafür steht an dieser Stelle „sweet muscroses" und „eglantine". Hier wäre der richtige Ort gewesen, sich an Greenes Worte am Schlusse des (weder in Acte noch Scenen eingetheilten) Friar Bacon zu erinnern:

Juno shall shut her gilliflowers (Nelken) up,
And Pallas' bay (Lorbeerbaum) shall 'bash her brightest green;
Ceres' carnation (Kornblume), in consort with those,
Shall stoop and wonder at *Diana's rose.*

Mir wenigsten ist zweifellos, dass dieser ungeheure Bombast Shakespeares Symbolik an dieser Stelle veranlasst hat.

*) Titania ist also ein wahres Dornröschen, die ihres Befreiers harrt, wie einst unser deutsches Dornröschen von Göthe erlöst wurde.

indess jezt zum Schluss, was Schiller über die Bedeutung der „Idee“ als den Urquell der Kunstschöpfung sagt, um

---

1826) geschrieben; und in diesem Werke spricht er S. 104 (nach Virchow a. a. O. S. 73) sich dahin aus, „dass die Phantasie durch die Idee bestimmt werde, und nur in der Sphäre des von der Idee beigebrachten Begriffs der Form wirke“ „Wer sich davon einen deutlichen Begriff machen will“, sagt er dann wörtlich, „lese Göthes meisterhafte Schilderung des Nagethieres, und seiner geselligen Beziehungen zu anderen Thieren in der Morphologie. Nichts ähnliches ist aufzuweisen, was dieser aus dem Mittelpunkte entworf'nen Projection gleich käme. Irre ich nicht, so liegt in dieser Andeutung die Ahnung eines fernen Ideals der Naturgeschichte. So siehst du auch den Wirbel zum Schädel sich ausbilden, das Blatt zum Blüthenblatte werden, das Athemorgan als Lunge, als Kieme unter den mannigfaltigsten Formen einer nach aussen oder nach innen sich im kleinsten Raume vermehrenden Fläche dasselbe bleiben.“ Und später noch: „In dem Künstler und dem vergleichenden Naturforscher bewegt sich das plastische Phantasieleben nur innerhalb der Sphäre des Begriffes. Der Naturforscher spricht das Gesez der Formenbildung und Verwandlung aus; er sieht es nur in dem Wirklichen und Natürlichen verwirklicht. Die Phantasie des Künstlers ist auch nur in diesem Geseze thätig, aber sie verlässt seine Verwirklichung im Wirklichen und Natürlichen, und erhebt sich, in denselben Gesezen sich bewegend und fortschreitend, **ohne den Begriff zu verlassen**, über das Wirkliche zur idealen Form, die Selbstzweck **und nicht mehr Ausdruck innerer Functionen** und als solcher immerhin durch diese“ (scil. die inneren Functionen, das heisst durch physisch organisches Entwicklungsgesez — im Gegensaz zu dem durch die eigene Idee bestimmten psychischen Entwicklungsgeseze) „beschränkt ist. Wundern wir uns darum nicht, wenn einer und derselbe das Grösste in beiden Richtungen erreicht hat. Nur durch eine nach der erkannten Idee des lebendigen Wechsels wirkende plastische Imagination entdeckte Göthe die Metamorphose der Pflanzen; eben darauf beruhen seine Fortschritte in der vergleichenden Anatomie und seine höchst geistige, ja künstlerische Auffassung dieser Wissenschaft.“

Man sieht, der Punkt der Bewusstlosigkeit der genialen Schöpfung muss zwischen Göthe und Johannes Müller zur Sprache gekommen sein, und Müller erklärt dieselben für eine selbständige, durch die Reflexion in Bewegung gesezte Thätigkit der — mit dem Gefühlsvermögen in unmittelbarem Zusammen-

damit Shakespeares Andeutungen im Sommernachtstraume nicht nur zu vergleichen, sondern zum vollen Verständnisse zu bringen.

„Wie die körperlichen Werkzeuge“, sagt Schiller im 27. seiner Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, „Wie die körperlichen Werkzeuge, so hat in dem Menschen auch die Einbildungskraft ihre freie Bewegung und ihr materielles Spiel, in welchem sie, ohne alle Beziehung auf Gestalt, bloss ihrer Eigenmacht und Fessellosigkeit sich freut. Insofern sich noch gar nichts von Form“ (d. h. bewusstes Formbedürfniss, ästhetisches Streben nach Schönheit) „in diese Phantasiespiele mischt, und eine ungezwungene Reihe von Bildern den ganzen Reiz derselben ausmacht“, (wie z. B. bei Rob. Greene), „gehören sie, obgleich sie dem Menschen allein zukommen können (?), bloss zu seinem animalischen Leben, und beweisen bloss seine Befreiung von jedem äusseren sinnlichen Zwange, ohne noch auf eine selbständige bildende Kraft in ihm schliessen zu lassen. Von diesem Spiel der **freien** Ideenfolge, welches noch ganz materieller Art ist, und aus blossen Naturgesezen sich erklärt, macht endlich die Einbildungskraft in dem Versuch einer **freien Form** einen Sprung zum **ästhetischen Spiele**. Einen Sprung muss man es nennen, weil sich eine ganz neue Kraft hier in Handlung sezt; denn **hier zum ersten Male mischt sich dieser gesezgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinktes**, unterwirft das willkürliche Verfahren der Einbildungskraft seiner unveränderlichen, ewigen Einheit, legt **seine Selbständigkeit** in das Wandelbare, und **seine Unendlichkeit** in das Sinnliche. Aber, so lange die rohe Natur noch zu mächtig ist, die kein anderes Gesez kennt, als regellos von Ver-

---

hange stehenden — Phantasie; aber es fällt auch dem Johannes Müller nicht entfernt ein, an eine „Bewusstlosigkeit“ der Idee bei dem Genie zu glauben.

Eben diese die Phantasie unbegrenzt anregende und richtende Kraft der Idee ist die Mutter von Shakespeares bedeutenden psychiatrischen Kenntnissen und bei den Worten Hamlets II. 2: O God! I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have had *dreams*, hat er sie vor Augen.

änderung zu Veränderung fortzueilen, wird sie durch ihre unstäte Willkür jener Nothwendigkeit, durch ihre Unruhe jener Stätigkeit, durch ihre Bedürftigkeit jener Selbständigkeit, durch ihre Ungenügsamkeit jener erhabenen Einfalt entgegenstreben. Der ästhetische Spieltrieb wird also in seinen ersten Versuchen noch kaum zu erkennen sein, da der sinnliche“ (Trieb) „mit seiner eigensinnigen Laune und seiner wilden Begierde unaufhörlich dazwischen tritt. Daher sehen wir den rohen Geschmack das Neue und Ueberraschende, das Bunte“ (Lessings Changeant!), „Abenteuerliche“ (Pyramus und Thisbe, Tancred und Gismunda, Greenes Jacob IV u. s. w.) „und Bizarre, das Heftige und Wilde“ (Tamburlaine; Jew of Malta) „zuerst ergreifen, und vor nichts so sehr als vor der Einfalt und Ruhe fliehen. Er bildet groteske Gestalten“ (Man denke an Tarleton und seine Jigs, die noch im Tempest ihre Rolle spielen; man denke ferner an Bottoms Rede von den Bärten), „liebt rasche Uebergänge“ (vom Tragischen zum burlesken interlude), „üppige Formen, grelle Contraste, scheinende Lichter, einen pathetischen Gesang“ (das Versmass in Prestons Cambyses). „Schön heisst ihm in dieser Epoche bloss, was ihn aufregt, was ihm Stoff“ (nicht Form) „giebt für ein mögliches Bilden; denn sonst würde es selbst ihm nicht das Schöne sein“. u. s. w.

Ganz diesen Gegensaz hat Shakespeare seiner Zeit gefühlt und verstanden, nur dass ihm nicht eine naturwüchsige Rohheit entgegen trat, sondern eine moralisch stark angesäuerte, ein ebenso sehr gemeiner und niedriger, wie roher Geschmack. Eben diesem herabgesunkenen, theils rohen, theils gemeinem Geschmacke stellt er aber im Sommernachtstraum die ideal vereinfachte, durch die ästhetische Idee getragene Dichtung entgegen, und es ist just grade der Repräsendant des gemeinen und rohen Geschmackes, es ist der Plebejer Bottom durch dessen Mund er uns davon benachrichtigt, dass die Pyramus und Thisbe Tragicomödie nichts weiter ist, als die Verspottung derjenigen rohen und gemeinen Dichtungsart, welche ohne schöpferische Idee ans Werk geht. Die immer und immer wider von mir besprochenen Worte sind Bottoms Monolog nach seinem Erwachen aus dem Titaniatraume.

I have had a most rare *vision*, sagt er, die Augen sich kazenjämmerlich auswischend, I have had a *dream*, — past the wit of man to say what dream it was: *man is but an ass, if he go about to expound this dream* . . . . The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand ist not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called *Bottom's dream*, because it hath no bottom; and *I will sing it in the latter end of a play before the duke:* peradventure to make it the more gracious, I shall sing it at her death [1]).

Ich habe noch in der vorigen Auflage meiner Studie angedeutet, Bottom meine mit der Dichtung, die aus seinem Traumgesichte gestaltet werden solle, den Schwanengesang des Pyramus, und bin dazu veranlasst durch die Worte: I shall sing it at *her* death, die ich bisher — im Einklange mit Delius und auch wohl noch anderen Commentatoren — als: at Thisbe's death verstanden habe. Das verbietet indess nicht bloss der Zusammenhang, sondern auch die Thatsache, dass Pyramus — grade so wie Romeo — sich tötet, weil er irrthümlich die Geliebte tot wähnt. Das Pronom. possessiv. her kann in dem ganzen Zusammenhange schlechterdings nur auf Cynthia-Titania [2]) bezogen werden,

1) Wegen der Uebersezung verweise ich auf meine Studie, 2. Aufl. S. 138. Ausser den Abänderungen, die ich im Texte hinzufüge, bemerke ich nur, dass das: to *expound* this dream in künstlerischem Sinne = durch schöne Diction darlegen, in künstlerischer (dramatischer) Form darstellen, zu verstehn ist. Die Worte: The eye of man, bis: what my dream was, stellen absichtlich Bottom wie betrunken dar, und geben einen Vorschmack davon, welch ein sinnloser Wirrwarr bei der Exposition von Bottom's Dream herauskommen muss.

2) Dass Shakespeare sich nicht deutlicher ausdrückt, ist sehr natürlich. Abgesehn von ästhetischen Rücksichten, gestattete in diesem Falle die Rücksicht auf die Königin keine deutlichere Sprache; und darf man daher in der Dunkelheit des Ausdrucks selbst ein Argument dafür finden, dass meine Auffassung richtig ist. Uebrigens wird sich zeigen, dass im Grunde genommen durch die drei Mal drei Trauermusen, deren ja unmittelbar vor der Aufführung der Tragikomödie noch Erwähnung geschieht, dasselbe gesagt wird.

deren Sterbeständlein bereits vorher in der lezten Probe der Handwerker, welche der Erzeugung von Bottom's Dream unmittelbar vorauf gegangen ist, von Thisbe-Flöte in bestimmtester Weise voraus gesagt ist. Es ist mir leider nicht schon hier, sondern erst in meiner vorlezten Abhandlung möglich, die Stelle zu besprechen; doch darf ich dem Leser die zuverlässige Versicherung geben, dass er sich dort von der Richtigkeit meiner Angabe überzeugen wird. Eben diese Ankündigung Thisbes, sowie der ausserordentlich vorsichtige Sazbau Shakespeares lässt auch darüber keinen Zweifel, dass Böttom unter seinem Traume die ganze Tragikomödie versteht. Unter diesen Umständen aber gewinnen die Worte: „it shall be called Bottom's Dream, *because it hath no bottom*" das grösseste Interesse. Dieselben enthalten ein ästhetisches Urtheil ganz anderer Art, als ich bisher — theils im Anschluss an Delius, theils im Gegensaz zu demselben — angenommen habe. Der praecis drastischen Art seiner gedrungenen Ausdrucksweise entsprechend, fasst Shakespeare in diesem kurzen Saze die ganze lange Reihe von Gedanken zusammen, welche uns Schiller in der lezt citirten Passage in so vortrefflicher Weise entwickelt. „Pöbeltraum" soll das Stück um deswillen heissen, weil es ihm an dem ideellen Fundamente (bottom) gebricht, weil es nicht auf einheitlichem geistigen Grunde ruht, und seine Theile daher nicht durch einheitliches geistiges Band zusammengehalten werden, keine organischen Glieder, sondern Bruchtheile sind.

Es genügt an diesem einzigen Zuge für den Sommernachtstraum den Nachweis zu führen, dass Shakespeare das ideale Naturprincip damals bereits als das Grundgesez der dichterischen Schöpfung erkannt und ausgesprochen hat. Ich könnte mich zu diesem Behufe auch auf Shakespeares Elfenwelt berufen; jedoch verweise ich die desfallsige Untersuchung lieber in die Note, weil dabei zugleich auf den Tempest einzugehn ist [1]), und ich meine Darstellung nicht gern durch diese

1) Ueber die Urgestalt der germanischen Elfenmythologie, mit welcher später die muthmasslich keltische Vorstellung der weisen Frauen (Fatae, dames faées, fées — Jac. Grimm, Mythologie. 3. Ausgabe I. 382 ff.), d. h. die Feenmythologie verbunden ist, werde ich an späterer Stelle das Nöthige beibringen. Hier sei

etwas weitläufige Abschweifung unterbrechen möchte. Dagegen muss hier noch eine Stelle des mit dem Sommernachts-

nur hervorgehoben, dass die späteren englischen, dänischen und deutschen Volksmärchen in ihren Erzählungen von Feen und Elfen vielfältig an rein physicalische Erscheinungen, namentlich an die optischen Täuschungen des Mondscheins, anknüpfen. Daher z. Thl. mit die spätere Schmetterlingsnatur der Elfen und Feen, in welche sich die ursprüngliche Zwerggestalt der Elfen verwandelt hat. Bei Lyly findet sich weder eine Spur der älteren Zwerggestalt, noch auch der späteren Schmetterlingsnatur der Feen und Elfen; die germanische und keltische Sage fliesst bei ihm mit der antiken Nymphenmythologie zusammen, und aus diesem Wust bildet er geschmacklose Theatercoulissen, denen jede Spur einer volksthümlichen Grundlage fehlt. Auf demselben Standpunkte steht Spenser, von dem sogar behauptet werden muss, dass er sich noch usurpatorischere Eingriffe in das volksthümliche Feenreich erlaubt hat, wie Lyly, weil er die zarten Bewohner desselben unter das Joch der Allegorie gezwungen, was von Lyly lange nicht in demselbe Masse behauptet werden kann. Rob. Greenes Elfen und Feeen ferner sind blosse Ballettänzer; woraus von selbst folgt, dass sie Volksthümliches nicht an sich haben. Nur Shakesprare hat die volksthümliche Mondscheinnatur bei seinen Elfen und Feen gewahrt, und dadurch seiner Dichtung jenes nicht phantastische, sondern phantasievolle Colorit verliehen, das der allegorischen Narrheit, welche Lylys Feen und Nymphen zu einer langweiligen Gartenstaffage macht, das Bild wahrer Poesie gegenüber sezt, das uns durch seinen blossen Anblick erfrischt wie Waldesgrün. Da ist zunächst die Beschreibung von Titanias nächtlichen Ringeltänzen. Freilich fehlt hier alles Dramatische; aber die Anmuth der Beschreibung ist doch so Herz gewinnend, dass sie ihre starke Wirkung nicht verfehlt. Dann treten die Mondscheinschreckgespenster hervor in Robins Rede: I'll follow you, I'll lead you about a round u. s. w. Die Verwandlungen, welche Robin nach dieser Rede durchmachen will, erinnern auf das lebhafteste an die Gestaltungen des Mondlichts, welche im Windesrauschen des Waldes mit Blizesschnelle wechseln; und ich glaube nicht, dass sie auf andere Motive — wie etwa die Mad Pranks — zurück zu führen sind.

Dieses Eingehn Shakespeares auf den physicalischen Beisaz der Elfenmythologie ist nicht zufällig, und für uns nicht gleichgiltig; er hat es gethan, weil er sich unwillkürlich die gestaltende Dichterphantasie wie eine in sich begrenzte „Natur" vorgestellt hat, eine Natur, die durch den inneren Hauch der Seele bewegt, im Lichte des Geistes unwillkürlich Gestalten erzeugt.

Die Schwarzelfen (Grimm a. a. O. SS. 408 ff.) sind den shakespeareschen Dichtungen gänzlich fremd; seine Elfen und Feen sind

traume ideell und auch durch die Grundlagen seiner Fabel nahe verwandten Tempest besprochen werden, in welchem

---

friedlich liebe Geister; sie sind die Geister des natürlichen Frohsinns, des heiteren Lebensbehagens, das nichts weiter will, als sein Dasein ungetrübt geniessen. Das „Lullabei", das süsse Träumen nach munterem Tanze, es ist ihr ein und alles. Dieser kindlich frohe Zug beschleicht unser Herz unfehlbar in der heiter grünenden Frühlingslandschaft, sobald es sorgenlos, kummerlos und reuelos ist; wir träumen uns selbst „als Kind zurücke", und fühlen uns frei und damit luftig. So hat also Shakespeare seine Feen und Elfen — beide gelten ihm, wie seinen Vorgängern, gleich — zu den Lebensgeistern jener friedlich in sich ruhenden Natur gemacht, an welcher unser Blick eine ununterbrochene kindliche Geschäftigkeit wahr nimmt, welche uns durch ihr heiteres Spiel dazu stimmt, uns in den Zustand des Naturfriedens, der natürlichen Freiheit hinüber zu träumen. Die Wesenheit einer solchen Elfenwelt kann erst dann mit ganzer Lebendigkeit empfunden werden, wenn sie in den Gegensaz zur Furie Natur tritt. Das konnte allerdings im Sommernachtstraume nicht geschehen; dort sind wir daher betreffs der Auffassung der Elfenwelt einzig und allein auf die Spiele der Feen und Elfen angewiesen, und werden darin nicht wenig durch die tastbare Körperlichkeit dieser zierlichen Luftwesen gestört. Ganz anders dagegen liegt die Sache im Tempest, welcher überhaupt Shakespeares Elfenwelt erst die Gestalt ihrer Vollendung verliehen hat. Mit Ausnahme des Ariel tritt dort kein Elfe, keine Fee als solche in leibhaftiger Gestalt auf; wir hören nur ihren zarten Gesang, ohne ihren Körper zu sehen; und in diesem Stücke ist auch jener Gegensaz zwischen der furiös stürmenden und der elfisch spielenden, neckenden Natur gegeben, in unübertrefflich zarter und schöner Weise gegeben. Der Seesturm nämlich, welcher von Prospero durch andere gefährliche Geister aufgeregt ist, wird I. 2 auf sein Geheiss unter Ariels Leitung wider beschwichtigt, indem die kleinen Neckgeister mit der See tanzend kosen, ihr die furiösen Leidenschaften aus dem Sinne küssen. Ariel singt:

> Come (scil. ihr Elfen und Feen) unto these yellow sands (Dünen),
> And then take hands (fasst euch zum Reigentanze bei den Händen)!
> Court'sied when you have, and kiss'd
> The wild waves whist

(Nachdem ihr die wilden Wogen durch eure Verbeugungen vor ihnen und durch die Küsse, die ihr ihnen — vom Strande aus — gegeben, beruhigt habt. — Die Interpunction der edit. princ. ist die allein mögliche),

das Naturprincip nach beiden eng zusammenhängenden Richtungen hin, die es beherrscht, nach der Richtung der ästhe-

---

Foot it (scil. the burden) featly here and there;
And, sweet sprites, the burden bear.

(Dann, liebe Geister, singt den Refrain, — aber auch: hebt die Last; macht die Brust leicht! — und hüpft dabei emsig allerwegen auf der See umher).

Das kleine Lied will in Verbindung mit Prosperos Erzählung von seiner Seefahrt aufgefasst sein; es enthält — sinnbildlich betrachtet — eine — ich kann es nicht anders bezeichnen, als einfach sinnige, aber doch zugleich tief gemüthvolle — Schilderung desjenigen Zustandes, der im menschlichen Gemüthe eintritt, wenn es durch den Einfluss lindernder Vorstellungen der Phantasie von wogender Leidenschaft befreit, zum Zustande des vernünftigen Gleichgewichts zurückkehrt. Die Elfen fungiren dabei als die Naturgeister, welche des Dichters Phantasie belebt und in Bewegung sezt, um durch ihr unschuldig kosendes Spiel unsere Stirn zu glätten, unser Auge zu trocknen. Nur der wahre Künstler ist daher in Shakespeares Augen der echte Elfenkönig, wie er denn auch im Tempest diese Würde auf den Prospero als Herrn der Zauberinsel übertragen hat. Die falsche Kunst dagegen, die ausser Stande ist, die Leidenschaft zu beschwichtigen, und im Gegentheil nur unsere Leidenschaft und Sinnlichkeit verstärkt, ist ihm nicht eine elfische Zauberkunst, sondern eine infernale Hexenkunst. Die drei Schicksalsschwestern im Macbeth stehen unter der Oberherrschaft der infernalen Hecate; sie sind Hexen aus demselben Grunde, aus dem Sycorax eine Hexe ist, weil sie nämlich den Zauber, welchen sie der armen Seele angethan, zu lösen ausser Stande sind.

So gestalten sich also die elfischen Naturgeister vermöge des Einflusses einer unwiderstehlichen Symbolik bei Shakespeare zu den Repräsentanten der ästhetischen Kraft seiner Dichtung, zu den Geistern des freien Spiels der dichtenden Phantasie. Und eben in diesem symbolischen Zuge von Shakespeares Elfengestalten liegt der Grund, weshalb auch sie als unwiderlegliche Zeugen betrachtet werden müssen, dass der Dichter schon beim Entwurfe des Sommernachtstraumes von der klaren Erkenntniss geleitet ist, dass das künstlerische Schaffen eine durchaus naturgemässe Thätigkeit ist, bei welcher der ordnende Geist des Dichters den die Natur beseelenden ordnenden Weltgeist vertritt.

Es lässt sich an vielen Beispielen nachweisen, dass Shakespeares Vorstellungen, auch nachdem ihnen des Dichters Phantasie ihre Gestaltung gegeben, keineswegs zum absoluten Abschlusse gelangt sind, sondern wachsend in des Dichters Seele fortgelebt haben; eines der hervorragendsten Beispiele dieser

tischen Wirkung und Schöpfung, klar und bestimmt ausge-

Art ist seine Elfenwelt. Der symbolische Gesichtspunkt, unter welchem er dieselbe betrachtete, musste ihr immer mehr die physicalische Beschränktheit der blossen Mondscheinwelt nehmen, und die Elfen selbst zu Luftgeistern umgestalten. Und das ist im Tempest wirklich geschehen, wie ich im Gegensaz zu Meissner (Aphorismen üb. d. Sturm, Sh.-Jhrb. V.207) des bestimmtesten behaupte. Ariel, der neben Prospero genau dieselbe Rolle spielt, wie Robin neben Oberon, der namentlich auch ebenso wie sein elfischer Vorgänger Robin das Element der natürlichen Kindlichkeit in der Kunst vertritt; Ariel, nachweislich eine Verkörperung des Gedankens, ist nicht mehr ein Nachtgeist, sondern ein Tagegeist; er ist auch nicht mehr, wie Robin an die Erde gebannt, sondern — wie der aus nichts schaffende Gedanke — ist er wesentlich zum Lichtgeiste geworden. Den Namen Ariel muss Shakespeare in irgend einem alten germanischen Geseze gefunden haben; er kommt z. B. in Liutprands langob. Gess. cap. 84 u. 85 (Mon. Germ., Legg. IV. 141) vor, wo er Wahrsager, Zeichendeuter, also Zauberer (Jac. Grimm, Mytholog. 3. Ausg II. 985, 986) bedeutet, in welcher Bedeutung sich auch das Wort in dem italien. ariolo erhalten hat. Auch auf den Namen tempest müssen Shakespearen die altgermanischen Rechtsquellen gebracht haben, wie ich später zeigen werde. Diese Grundbedeutung des Wortes ist sicher auch für Shakespeare nicht gleichgiltig; er muss aber das Wort wohl mit aer in Zusammenhang gebracht haben; oder, vielleicht richtiger, er hat den zufälligen Anklang zwischen ariol, ariel und aer, sich insofern zunuze gemacht, als er die Luft als Ariels eigentliches Lebenselement bezeichnet. Denn nicht allein, dass Prospero den Ariel als „Vogel" bezeichnet, so tritt derselbe auch in einer höchst bedeutungsvollen Scene, die ich im Anhange zu diesem Abschnitte beleuchten werde, und wo er gewissermassen die Seele von Shakespeares Kunst körperlich darstellt, in der Gestalt einer Harpye auf. Bei dieser Harpye — deren poetische Wesenheit von Meissner a. a. O. S. 208 ebenfalls verkannt ist — hat man, geleitet durch einige Umstände, die ich hier übergehn kann, auf Virgils Aeneis zurückgehn wollen; einen viel einfacheren Aufschluss gewährt indess Müller u. Mothes, Archäolog. Wörterb. d. Kunst u. s. w. 2 Abtheilungen Leipzig 1877 s. v. Harpye: „Jungfrauen-Adler. Heraldisch: Adler mit der gekrönten Büste einer Jungfrau." An diese heraldische Vorstellung lehnt sich Shakespeare an, indem er seinen Ariel als Harpye erscheinen lässt; seine Kunst war in der That eine Harpye in diesem Sinne.

Auch in dieser Erweiterung der elfischen Vorstellungen ist

sprochen ist [1]). Denn es wird später von eben dieser Stelle ein chronologischer Gebrauch zu machen sein, für welchen

---

aber der ursprüngliche Ausgangspunkt, der Charakter der Elfen als Naturgeister in keiner Weise aufgegeben. Nicht bloss der Zusammenhang der vorstehenden Darstellung macht dies zweifellos, sondern der Dichter selbst hat es in einem bedeutungsvollen Zuge des Tempest betont, dass seine Kunst der sprossenden Natur gleich geschaffen, indem er — höchst sinnvoll — in einem Zwischenspiele vor Ferdinand und Miranda den Ariel die Rolle der Ceres spielen lässt.

1) Da die quellenmässige Begründung meiner Ansicht über den Sommernachtstraum einen sehr erheblichen Raum in Anspruch nimmt, so kann ich mich auf eine contradictorische Discussion zur Begründung meiner Auffassung des Tempest in diesem Werke nicht auch noch einlassen, sondern muss mich damit begnügen, dieselbe an sich zu begründen, wobei ich auch sehr wenig danach fragen werde, ob gewisse Lenker des deutschen Shakespeareforschungswagens die „Methode" meiner Begründung anerkennen, und ob gewisse Herren von Gernegross gewisse, mir privatim höchst freigebig insinuirte Dummdreistigkeiten über meinen „Geschmack" im Vergleich zu ihrem ästhetischen Vacat öffentlich verlautbaren werden. Das einzige Ziel, das ich verfolge, ist, mich in möglichst einfacher aber ansprechender Form verständlich zu machen, so verständlich, dass man einsieht, ich spreche nicht ohne stichhaltige Gründe. Um jedoch auch hier vorweg wider an einem recht eklatanten Beispiele zu zeigen, wie „herrlich weit" es die Herren Erfinder und Anhänger der „Essexhypothese" in der Aesthetik gebracht haben, um zu zeigen, dass niemand berufener ist, in solchen Fragen die Methode des Stillschweigens walten zu lassen, wie sie, sei hier eine Bemerkung Wilhelm Königs besprochen, dessen seltsame Gedanken uns noch öfter beschäftigen werden. Dieselbe bezieht sich auf diejenige Stelle des Tempest, auf welche es hier ankommt. König sagt in seinem matten, schablonenhaften Werke: Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ, Leipzig 1873, S. 253, 254: „Von allem sogen. Freiheitsschwindel waren beide" (Sh. und Dante) „abgesagte Feinde. Dante sprach es ausdrücklich aus, dass die falsche Freiheit" (in Dantes Sinne die vernunftwidrige Opposition gegen die göttliche Weltordnung) „zur wahren Knechtschaft" (d. h. zur Entfesselung der sinnlichen Leidenschaft) „führe; und der britische Dichter zeigte es auf das eindringlichste und ergözlichste überall da, wo er den rohen Haufen als seiner Willkür überlassen oder gar zur Herrschaft berufen darstellte. Es darf hierbei nur an den Aufstand Jack Cades in

es wünschenswerth ist, diese ihre Bedeutung fest gestellt zu haben. Die Stelle ist eine von kurzen Zwischenbemer-

---

Heinrich VI erinnert werden, und an das Programm, welches dieses Muster aller Aufrührer von seiner Regierung und dem von ihm einzurichtenden State aufstellte. Dasselbe concentrirt sich gewissermassen in den Worten . . . :Wir sind erst recht in Ordnung, wenn wir ausser aller Ordnung sind; und hat sein Seitenstück in dem von Gonzalo im Sturm aufgestellten, bekanntlich aus Montaigne entlehnten, Entwurfe eines utopischen States, welcher von Alonso .., **ganz aus der Seele des Dichters**, mit den Worten abgefertigt wird: du sprichst von nichts zu mir." Mit Erlaubniss Königs möchte ich diese Worte Alonsos auf sein Gerede anwenden. Zunächst hat König insofern höchst oberflächlich gehandelt, als er sich nicht einmal den himmelweiten Unterschied zwischen den brutalen Barbareien eines Cade und dem Utopien — das Wort ist ganz richtig — Gonzalos klar gemacht hat, obwohl grade die Stelle des Montagne, der Shakespeare gefolgt ist, ihm eine vorzügliche Anleitung dazu geben konnte. Bei Cade handelt es sich um Aufhebung aller Ordnung; Cades Statsordnung ist die Ordnung viehischer Sinnlichkeit und Begier; Gonzalos Utopien dagegen ist der Stat des Naturstandes, wo das Naturgesez unmittelbar einwirkend alles temperirt, und damit den Menschen ohne äusseren Zwang in derjenigen paradiesischen Unschuld erhält, in welche uns eine wahrhaft ästhetische Stimmung versezt, und der uns daher der Dichter nahe zu bringen sucht. Gonzalos „Utopien" hat in der Dichtung von jeher unter dem Namen der goldenen Zeit eine grosse Rolle gespielt; jedes echte Dichterherz hat es in sich getragen, und noch Göthe lässt seinen Tasso II. 1 voller Begeisterung ausrufen:

Die goldne Zeit, wohin ist sie entflohn?
Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!
Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Herden im Genuss verbreiteten;
Da ein uralter Baum auf bunter Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
Ein jüngeres Geschlecht die zarten Zweige
Um sehnsuchtsvolle Liebe treulich schlang;
Wo klar und still auf immer reinem Sande
Der weiche Fluss die Nymphe sanft umfing;
Wo in dem Grase die gescheuchte Schlange
Unschädlich sich verlor, der kühne Faun,
Vom tapfern Jüngling bald bestraft entfloh;
Wo jeder Vogel in der freien Luft

kungen unterbrochene Rede des Gonzalo in der 1. Scene

Und jedes Thier, durch Berg und Thäler schweifend,
Zum Menschen sprach: Erlaubt ist, was gefällt.

Von diesem Naturstande weis freilich ein Verräther wie Alonso nichts; und König hat vollkommen recht, wenn er annimmt, dass die Antwort: du sprichst von nichts zu mir, ganz aus des Dichters Seele gegeben ist, nur mit dem Unterschiede, dass sie nicht, wie König andeutet, des Dichters Meinung über Gonzalos Utopien, sondern über den oder die Alonso kund giebt. Denn Gonzalo, der dem Prospero seine Geistes Nahrung verschafft, den Prospero dadurch erhalten hat; Gonzalo, bei dessen Anblick Prospero in die Worte tiefer Rührung ausbricht:

Holy Gonzalo, *honourable man*,
Mine eyes, even sociable to the show of thine
Fall fellowly drops;

dieser Gonzalo steht dem Dichter denn doch ein Stück zu hoch, als dass er ihn von einem Alonso hätte „abfertigen" lassen sollen wegen einer Dummheit oder Träumerei, die nur Oberflächligkeit oder Mangel an ästhetischem Gefühle in seinen Worten finden kann. Wenn König die Stelle nochmals recht sorgfältig durchsehn will, so wird er wohl finden, dass ihm hier der Schalksnarr Zufall denselben Possen gespielt hat, wie bei einer ganz ähnlichen Veranlassung beim Romeo; dass nicht Gonzalo der Abgeführte, sondern der sehr stark Abführende und Ironisirende ist; und dass ein höchst anerkennendes Zeugniss — man kann gradezu sagen, eine Empfehlung — des Michel Montagne darin liegt, dass Shakespeare seine Worte dem Gonzalo in den Mund gelegt hat. Das geht besonders deutlich hervor aus dem, was Gonzalo bei dieser Gelegenheit den Herren Sebastian und Antonio sagt.

Doch ein derartiges Verkennen einer Stelle kann — da errare humanum est — dem Besten passiren, und würde es daher im höchsten Grade gesucht sein, wollte ich hierauf den Beweis von Königs ästhetischem Ungeschick gründen. Was aber dies Ungeschick wirklich beweist, ist der Umstand, dass Königs Auffassung den ganzen Zusammenhang zerstört. Hat König recht, so bildet die in Rede stehende Passage eine vollkommen isolirte Episode in der 1. Scene des II. Akts des Tempest, genau so isolirt, wie die 4. Scene des V. Akts in Greenes Jacob IV, wo völlig unmotivirt ein Rechtsgelehrter, ein Kaufmann und ein Priester auftreten, und eine lange Unterredung darüber halten, wer von ihnen die richtigste Lebensanschauung hat. Dass König genau so wie Elze dem Shakespeare immer und immer wider diese zusammenhangslose Stück- und Flickarbeit andich-

des II. Akts. Die Zwischenbemerkungen haben hier keinerlei Interesse; nach ihrer Ausscheidung lautet die Stelle:

Had I plantation of this isle [1]), my lord,
And were the king on't, what would I do?
I'the commonwealth I would by contraries
Execute all things, for no kind of traffic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service, none; contract, succession,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of metal, corn, or wine, or oil:
No occupation, all men idle, all;
And women too, but innocent and pure;
No sovereignty:
All things in common Nature should produce,
Without sweat or endeavour; treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have; *but Nature should bring forth,*
Of its own kind, all foison, all abundance,
To feed my innocent people.
I would with such perfection govern, Sir,
To *excel the golden age* [2]).

---

tet, das ist es, was seine Unfähigkeit zu wirklicher Beurtheilung des Dichters beweist, was beweist, dass seine — wie Elzes — allgemeinen Urtheile nur insofern auf eigenen Füssen stehn, als ihnen eine mehr oder weniger scharfe Kritik ähnlicher fremder Ansichten zu Grunde liegt.

1) Die Insel Prosperos!

2) Es erscheint sehr zweckdienlich, an dieser Stelle auch den montagneschen Text nach der damaligen englischen Uebersezung mitzutheilen. Ich gebe denselben nach Delius. Die Stelle ist entlehnt aus:

The Essayes, or Morall, Politike and Militarie Discourses, of Lord Michaell de Montaigne, Knight, tranlsated by Florio. London 1603, tom. I chap. 30. Of the Caniballes, wo es wörtlich heisst:

Those nations seeme therefore so barbarous unto mee, because they have received very little fashion from human wit, and are yet neer their originall naturalitie. The lawes of nature do yet command them, which are but little bastardized by ours. And that with such puritie, as I am sometimes grieved, the knowledge of it came no sooner to light, at what time ther

Gonzalo würde also auf Prosperos Insel, falls ihm deren Anbau übertragen wäre, ein durch Menschenwiz unbeirrtes

---

were men that better than wee could have judged of it. I am sore, Licurgus and Plato had it not: for me seemeth that what in those nations we see by experience, doth not only exceede all the pictures wherewith licentious Poesie hath prowdly imbellished the golden age, and al hir quaint inventions to faine a happy condition of man, but also the conception and desire of Philosophie. They could not imagine a genuitie so pure and simple, as we see it by experience; nor ever beleeve our societie might be maintained with so little arte and humane combination. It is a nation, would I answer Plato, that hath no kind of traffike, no knowledge of letters, no intelligence of numbers, no name of magistrate, nor of politike superioritie; no use of service, of riches, or of poverty; no contracts, no successions, no dividences, no occupation but idle; no respect of kindred, but common, no apparell but naturall, no manuring of lands, no use of wine, corne, or mettle. The very words that import lying, falshood, treason, dissimulation, covetousness, envie, detraction, and pardon, were never heard of amongst them.

Zum Verständniss der Stelle aus dem Tempest bemerke ich noch Folgendes. „plantation" in dem Saze: Had I plantation u. s. w. umschreibt Alexander Schmidt in seinem Shakespearelexicon durch: „a first planting; a first establishment; a first founding of laws and manners." Das ist richtig; Sh. versteht unter plantation hier Colonisation. Im zweiten Saze: In the commonwealth u. s. w. erklärt Schmidt commonwealth durch „body politic"; das ist indess ganz entschieden falsch. Das Wort entspricht hier genau dem lateinischen salus publica und dem deutschen Gemeinwohl. Gonzalo sagt: Wärs meine Aufgabe, dies Eiland zu colonisiren, und wäre ich König auf demselben, was glaubt ihr, würde ich thun? Für das Gemeinwohl, d. h. dafür, dass jedem die Möglichkeit gegeben wäre, in seiner Weise sein Glück zu machen, ohne das Ganze zu schädigen, würde ich dadurch sorgen, dass ich den Gegensäzen, d. h. den sich von selbst aus dem Kampfe der Interessen ergebenden Gegensäzen, freien Raum der Entwicklung liess. Der Leser übersehe nicht, dass dieser ausserordentlich wichtige Grundsaz, der Grundsaz der freien Concurrenz, den später Adam Smith für die Volkswirthschaft aufgestellt hat, bei Montagne fehlt. Dass der Gesichtspunkt Shakespeares kein volkswirthschaftlicher ist, dass es sich für ihn vielmehr um das ästhetische Gesez des ästhetisch ausgleichenden Contrastes handelt, der unser Gefühl nach keiner

Gemeinwesen entstehen lassen, dessen einziges Grundgesez die natürliche Gegensäzlichkeit wäre, die von selbst

---

Seite hin bedenklich überschlagen lässt, jenes Contrastes, auf welchem die versöhnende Kraft der Tragödie beruht, indem sie die Idee über die Sinnlichkeit triumfiren lässt, bedarf wohl kaum einer Bemerkung.

Diesen eigentlichen Hauptgedanken führt Gonzalo nun sinnbildlich im Anschluss Montagne weiter aus, indem er fortfährt: Denn ich würde keinerlei Warenverkehr (traffic) gestatten — so dass die Pfiffigkeit des Handelsmannes in diesem Lande keine Ware verfälschen könnte, wie es doch Lyly, Marlowe und Ben Jonson in ihrem Utopia gethan. — Der Name Obrigkeit sollte diesem Lande unbekannt bleiben — so dass eben nur das Naturgesez herrschte, und alles zum natürlichen Austrage käme. Bücher (lettres) müssten unbekannt bleiben — (der Gedanke, den auch Lessing im Nathan ausspricht, ist einfach: mein Naturvolk sollte kein Menschenwiz verbilden). Der Unterschied zwischen reich und arm müsste aufgehoben — jeder also nur Naturmensch — sein; ebenso der Unterschied zwischen hoch und niedrig (service = Unterwerfung). Rechtsgeschäfte — die dem Warenverkehr gleich stehen — Erbrecht (= Eigenthum), Grenzen (der Grundstücke), urbar gemachte und urbar zu machende Sondertheile des gemeinen Grund und Bodens, Weinberge, ich würde sie nicht dulden; nicht den Gebrauch des Geldes (metal), keine Kornfelder, nicht Wein, noch Oel. Alle diese Aufzählungen haben nur den Werth der Specification von: riches, poverty, and use of service none. Jezt geht aber Gonzalo zu einem andern Gedanken über, indem er fortfährt: Ich würde kein besonderes Geschäft und Gewerbe dulden (no occupation), sondern alle Männer müssten müssig sein. Der ästhetische Sinn dieser Worte lässt sich nicht lichtvoller darlegen als durch das, was Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen über den Unterschied zwischen der helenischen und modernen Welt im Punkte der ästhetischen Beanlagung sagt; ich verweise daher auf dieselben anstatt weiteren Commentars. — Und auch die Weiber, fährt Gonzalo fort; aber in Unschuld und Reinheit würd ich sie erhalten.

Nachdem Gonzalo bis hieher sich über den actuellen Zustand seines Naturstates ausgesprochen, geht er zu der Frage über, wer dies Naturvölkchen zusammenhalten, wer es versorgen sollte und die Auskunft, welche er über diesen Punkt giebt, nimmt unsere Aufmerksamkeit wo möglich noch mehr in Anspruch, als der bisherige Theil seiner Rede. Eine Statshoheit, sagt er,

dahin führen würde, das Gute durch gegenseitigen Ausgleich darzustellen, und zwar in der Form des **Schönen** darzustellen; denn sein Naturstat würde mit dem goldenen Zeitalter die Eigenthümlichkeit theilen, von einer unschuldig fröhlichen, absolut **freien** Menschheit bevölkert zu sein. Um aber dies Ziel zu erreichen, würde Gonzalo, sich jedes eigenwilligen Eingriffs enthaltend, die Erziehung seines Volkes sowohl, wie die Gewährung der Lebensbedürfnisse desselben ganz nur der Mutter Natur überlassen. Le-

---

würde es in meinem State nicht geben; Gonzalo würde also jenes „dritte" fröhliche Reich des Spieles und Scheines herstellen, welches „dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt", und welches eben das Reich der Kunst ist (vergl. S. 186); auch würde er alle seine Geschöpfe mit gleicher Liebe erschaffen, grade wie nach Göthes schlagendem Beispiele die Natur bei der Schöpfung des Kolibris keinen höheren noch geringeren Grad von Zärtlichkeit entwickelt wie bei der Schöfung des Löwen. Der **Natur** — sagt er weiter — würde ich es anheim geben alles als Gemeingut (in common) hervorzubringen, ohne Schweiss und Mühe — d. h. ohne dass das geniessende Volk Mühe und Schweiss bemerkte, wie wir ja auch bei den Werken des Künstlers nicht an dessen Arbeit denken. Es ist dies wider ein höchst beachtenswerther Zusaz Shakespeares. Das Folgende bis zum Schlusse der Rede ist dagegen nur die poetische Ausführung von Montagnes Gedanken. Verrath, sagt Gonzalo, Treubruch, Schwert, Pike, Messer, Flinte, oder den Gebrauch irgend eines sonstigen Mordinstrumentes (engine) würde ich nicht gestatten — wie auch der Dichter es nur als Spiel der Phantasie gestattet —; dennoch aber (but) sollte die **Natur jedes Ding**, das zur Nahrung meines unschuldigen Volkes gehörte, **nach seiner Eigenart** (of its own kind), die Hülle und die Fülle (foison and abundance) **hervorbringen**. Mit solcher Meisterschaft (perfection) würd ich des States walten (govern), Herr, dass ich selbst **die goldne Zeit** überträfe.

Dass Shakespeare absichtsvoll bei diesem Phantasiegemälde grade das Wort goldne Zeit ausspricht und damit an das berühmte ovidische

Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo
Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat,

erinnert, kann um so weniger zweifelhaft sein, da ihm nicht entgangen sein kann, dass Montagnes Schilderung ganz auf Ovid Metam. I. 89 ff. fusst.

gen wir einen metaphorischen, auf die Schöpfungen und das Schaffen des Dichters bezüglichen Sinn in diese Vorstellung, so sagt Gonzalo genau das, was Schiller sagt, und was Göthe in der mitgetheilten Rede Tassos deutlich genug andeutet: die Dichtung sei das Land zur Verkörperung unserer natürlichen Ideale, das Reich, in welchem einzig und allein das Naturgesez undurchbrochen durch Zufälligkeiten und menschliche Convention zu herrschen habe, und der Dichter habe deshalb in sich während seiner Schöpfung nichts weiter wirken zu lassen als das — in ihm vermöge seiner vernünftigen Eminenz zum natürlichen Ideal verklärte — Naturgesez. Dass Gonzalos Gedanken nicht bloss in ihren grossen Umrissen, sondern auch in der zwar sehr schlichten, dennoch aber meisterhaft kunstvollen Einzelausführung Shakespeares einer solchen metaphorischen Auffassung durchaus fähig sind, habe ich in der Note hinlänglich gezeigt. Die Sache liegt indess so, dass Gonzalos Schilderung, auf die Dichtung gesehn, diese metaphorische Auffassung verlangt. Es liegen dafür nicht bloss im Stücke selbst die unwiderleglichsten Argumente vor, sondern wir besizen dafür auch das indirecte Zeugniss Ben Jonsons in seinem Volpone; ein Zeugniss, auf das gewisse Gelehrte vielleicht noch mehr Werth legen, als auf die dem Stücke selbst entnommenen Argumente, weil sie hier sich nicht genügend gegen subjective Täuschung geschüzt fühlen, obwohl es doch kein wahreres Wort giebt, als dass jedes Kunstwerk sein Gesez und seinen Sinn lediglich in sich selbst trägt. Um aber mich nicht unnöthig von meinem Hauptziele fern halten zu lassen, verweise ich die desfallsigen umfangreichen Auseinandersezungen in einen besonderen Anhang zu diesem Abschnitte, und beschränke mich hier auf folgende kurze Bemerkung. Der Tempest ist dasjenige Stück, mit welchem Shakespeare seine künstlerisch humanistische Thätigkeit solenn abschliesst. Einen wie ausserordentlich hohen Werth aber der Dichter auf das Naturprincip nach beiden von mir angedeuteten Richtungen hin während der ganzen Zeit seiner Reife gelegt hat, geht daraus hervor, dass er eben dies sein dichterisches Geheimniss in diesem lezten Stücke seinen Zeitgenossen sonnenklar vor Augen führt, und es seinem Vaterlande als das Geheim-

niss der schönen Kunst für alle Zeiten, ohne Rücksicht auf den wechselnden Geschmack [1]) hinterlässt. Als Anfang

---

1) Prospero bricht IV. 1 plözlich in jäher Weise das Spiel seiner Geister ab, weil ihm einfällt, dass er einer Verrätherei vorbeugen muss, welche Caliban gegen sein Leben angezettelt hat. Bei dieser Gelegenheit, — der Leser beachte wohl, bei dieser Gelegenheit — spricht er die inhaltschweren Worte:

These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin (leer) air:
And, like the baseless fabric of this vision

(und dem Luftschlosse — baseless fabric — dieser Dichtung — vision — gleich)

The cloud-clapp'd towers, the gorgeous (schimmernd) palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve

(werden die wolkenumschlossnen Thürme, die schimmernden Paläste, die feierlichen Tempel, ja sogar der grosse Erdball selbst sammt allen seinen gesezlichen Herren sich auflösen);

And, like this unsubstantial pageant faded

(Das Adj. unsubstantial ist für die Dichtung eigentlich selbstverständlich, dennoch aber hier absichtsvoll hinzu gefügt, weil den Dichter ein Gedanke gleich dem des Prolog zum Wallenstein bewegt:

„Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare an dem Sinn vorüber.")

Leave not a rack behind (wird er nicht einmal ein Wölkchen als lezte Spur hinterlassen. Die Auflösung der Welt stellt sich der Dichter als Verdunstung, Verflüchtigung vor; aber selbst das Wölkchen — rack [nicht wreck] — welches auf diese Weise entsteht, wird sich noch in nichts auflösen).

We are such stuff
As dreams are made on (on steht nicht, wie Delius, Meissner, Ulrici, und muthmasslich auch noch andere meinen = of; einer solchen Verwechslung wäre Sh. gar nicht fähig gewesen. Die Worte sagen: Wir sind solch Stoff, auf welchem die Gottheit Träume bildet: nur der Mensch kann vermöge seiner Eigenartigkeit die Niederschläge des Gottesgeistes, die sich auf die physische Natur herabsenken, wenigstens als Träume gestalten).

and our little life
Is rounded with a sleep (in welchem Zustande wir nicht als „Lebenstraum" functioniren, sondern als Traumatom des grossen

eben dieser Periode wird aber — wie ich in einem späteren Theile dieses Werkes zu zeigen haben werde — im

---

Weltgeistes existiren, weil uns das „stuff" der Erscheinung genommen ist. Sh. will damit offenbar andeuten, dass die Zukunft unserer Werke im Gottes Schosse ruht, und dass nur durch seine Kraft die Gedanken, denen unser Geist Traumgestalt gegeben, in der Nachwelt fortwirken können).

Alles Irdische ist vergänglich, und so auch die Kunst des Dichters; andere Geschlechter werden erblühen mit anderen Geschmacksansprüchen; das ewig Dauernde aber in der Kunst Shakespeares ist, dass sie sich ganz den Naturgesezen des menschlichen Geistes gefügt hat. Der Dichter hinterlässt es daher seinem Vaterlande als feierliches Vermächtniss, dass die Kunst, seine Kunst, auf dieser idealen Grundlage beruht, die von keiner späteren Kunst wider aufgegeben werden darf. In seiner — an Dante erinnernden Kürze — fasst er dieses Selbstzeugniss zusammen in die wenigen Worte:

We are such stuff
As dreams are made on u. s. w.

und lässt mahnend hinterher folgen, wohlwissend, wie selten ein Künstlergenie geboren und gross gezogen wird: our little life is rounded with a sleep.

Delius macht in seiner Einleitung zum Tempest darauf aufmerksam, dass sich genaue Anklänge in Prosperos Rede nachweisen lassen an eine Stelle einer Tragödie „Darius", welche der Lord Sterline geschrieben hat. Ich habe keine Kenntniss von dieser Tragödie, vermuthe aber sehr stark, dass dieselbe den Sturz des Perserreiches unter Darius Codomannus behandelt, und suche in dieser Thatsache das Motiv, welches den Dichter zur Benuzung jener Stelle geführt hat. Die Komödie Troilus und Cressida, mag sie nun ihre jezige Gestalt vor Veröffentlichung des Tempest erhalten haben, oder nachher — eine Frage die an diesem Orte nicht zu untersuchen ist — die Komödie Troilus und Cressida liefert den unumstösslichen Beweis, dass zu der Zeit als Shakespeare den Tempest gedichtet hat, ihn die politische Zukunft seines Vaterlandes nicht wenig beunruhigt hat. Diese Besorgniss spiegelt sich in dieser Stelle wider, namentlich in den so schwer verständlichen Worten, die ganz und gar Shakespeares Eigenthum sind:

Yea, all which it inherit, shall dissolve.

Der Dichter stellt sein poetisches Utopien, das Land reiner Glückseligkeit, das Gonzalo so merkwürdig mit Montagnes Worten beschreibt, dem politischen Chaos gegenüber, und deutet an, dass

Tempest selbst der Midsummer-Night's Dreame bezeichnet. Wir dürfen also annehmen, dass dies Stück in der That, wie ich immer behauptet habe, denjenigen Moment in des Dichters Künstlerleben, und zwar in seiner doppelten Eigenschaft als Schauspieler und als Dichter, durch eine Dichterthat markirt, wo er zur vollen Klarheit über das Wesen der Kunst und des Künstlergenies durchgedrungen ist.

Damit habe ich den allgemeinen Theil meiner Vorbemerkungen vollendet, und wende mich nun noch zu zwei speciellen Punkten, nämlich zu der Frage inwieweit die Figuren der Titania und Bottoms mit den lylyschen Dichtungen zusammenhängen.

---

das leztere auch seinen künstlerischen Nachlass zertrümmern werde; eine Voraussage, die auch wirklich eingetroffen ist.

Da ich am Anfange dieser Note das Zwischenspiel der Elfen berührt, so sei noch eine Stelle aus der Rede der Iris hervorgehoben, mit welcher jenes Zwischenspiel beginnt, weil dieselbe auf das lebhafteste an die Vorstellung erinnert, welche Titanias Worte: The fold stands empty u. s. w. zu Grunde liegt. Iris sagt nämlich:

> Ceres, most bounteous lady, thy rich leas (Fluren)
> Of wheat (Weizen), rye (Roggen), barley (Gerste), vetches (Wicken), oats (Hafer), and peas (Erbsen),
> Thy turfy (grasreich) mountains, where live nibbling (sich nagend, d. h. grasend ernähren) sheep,
> And flat meads thatch'd with stover, them to keep (und die Matten nieder treten, welche mit Schilfrohr bedeckt sind, um sie vor den Einflüssen der Witterung zu schützen — them to keep).
> u. s. w.

Noch bei späterer Gelegenheit werde ich auf die Stelle zurück kommen. Hier aber schon sei auf Folgendes aufmerksam gemacht. Das nieder getretene und abgegraste Gras soll Ceres wider erneuern. Shakespeares Muse hat dafür gesorgt, dass seine Hürde nicht leer steht und nicht überschwemmt werden kann (thy turfy mountains); er fühlt sich aber nicht mehr im Stande, der Herde selbst das Futter zu schaffen, eine neue Kraft muss eintreten. Vgl. zu dieser Stelle auch Meissner a. a. O. SS. 216—219, wo zwar eine abweichende Auffassung vertreten wird; aber desto mehr Material für das wörtliche Verständniss herbei geschafft ist.

Was zunächst die Titania betrifft, so habe ich bereits oben bemerkt, dass im Zustande ihrer Verderbniss dieses Halbwesen niemand anders ist, als Lylys Cynthia. Der Beweis dieser Thatsache ist nicht schwer. Schon der Name Titania, von welchem Kurz noch in seinem Aufsaze Z. Sommernachtstr. (D. Sh.-Jhrb. IV. 301, 302) sagen musste, es sei unermittelt, woher ihn Shakespeare genommen, weist darauf hin. Ich habe früher ausgesprochen, dass dieser Name möglicher Weise mit der Riesenhaftigkeit der dichterischen Phantasie zusammenhänge; diese Ansicht lasse ich ganz fallen. Dagegen habe ich in der 2. Auflage meiner Studie gezeigt, dass Titania in Ovids Metamorphosen und auch sonst als Bezeichnung der Mondgöttin, der Diana vorkommt; und das ist der hier entscheidende Punkt. Göthes Erlkönig giebt die Möglichkeit an die Hand, dass Shakespeares Phantasie, wie sie die kleinen Feen Titanias zu Mondscheingeistern ausgestaltete, die Feenkönigin selbst zur Mondscheinkönigin gemacht haben würde, wenn sie unbeirrt durch andere Einflüsse, bloss darauf bedacht gewesen wäre, auf Grund germanischer oder gallischer Volkssage eine leibhaftige Feenkönigin zu schaffen. Eine solche Feenkönigin — dessen ist der göthesche Erlkönig Bürge — würde aber niemals eine Cynthia geworden sein, niemals den Namen Titania erhalten haben. Diese Thatsache erklärt sich einzig und allein daraus, dass bereits im Lylydrama ein Wechselbalg von einer „Cynthia“ getauften Feenkönigin existirte [1]), welche Shakespeares Feenkönigin Titania zu

---

1) Der Feenmythus, — ich rede es nur nach — ist keltischen Ursprungs, nicht — wie man früher gemuthmasst hat — arabischen oder persischen Ursprungs. Ganz dem entsprechend bezeichnet Chaucer im Anfange des Wif of Bathes Tale (Canterb. Tales VI.) die Britenzeit Englands als die „Feenzeit“, woher Spenser den Anstoss entlehnt haben mag, für die Königin Elisabeth einen feeischen Stammbaum aufzustellen. Das keltische Feenreich stand unter der Herrschaft eines Weibes; schon im XIII. Jahrh. wird eine Domina Habundantia (abondance) genannt; auch die Feen selbst sind ursprünglich sämmtlich weibliche, jungfräuliche Wesen (pucelles). Daher z. Thl. die Keuschheit Auberons im Huon. Chaucer, der sicher die alten französischen Sagen gekannt haben wird, schliesst sich denselben an,

entlarven, und ihres usurpirten Thrones zu entsezen kam.

---

indem er das Wif of Bathes mit folgenden Worten beginnen lässt:

Jn old dayes of the king Artour,
Of which that Bretons speken gret honour,
All was this lond fulfilted of faerie;
The *Elfqueen*, with hire joly compagnie,
Danced full oft in many a grene mede u. s. w.

Es lässt sich als bestimmt annehmen, dass Shakespeare diese Worte Chaucers im Sinne gehabt hat, als er dem Oberon die Worte in den Mund legte: Be as thou wast wont to be u. s. w. Ebenso lässt sich auch mit Sicherheit annehmen, dass dieselben Worte den Anstoss dazu gegeben haben, dass Lyly die Königin Elisabeth zur Feenkönigin erhoben, und dass auf diese Weise in der arkadischen Poesie der beiden lezten Jahrzehnte des XVI. Jhrhs. in England Cynthia und Feenkönigin in einen so widerlich hässlichen Dunst zusammenflossen, dass Shakespeare dies Gebräu in der bekannten Stelle des Romeo als queen „Mab" bezeichnet, das heisst als Königin „Schlumpe". Es ist zwar die Meinung weit verbreitet, dass Mab ein vorshakespearescher populärer englischer Name der Feenkönigin gewesen, und Hermann Kurz hat in seinem Aufsaze Zum Sommernachtstraum (Deutsch Sh.-Jhrb. IV 301) zur Unterstüzung dieser Meinung sogar darauf hingewiesen, dass auch Ben Jonson die Feenkönigin Mab nenne; indess ist wohl von selbst klar, dass der Volksmund den verrächtligen Namen Mab, der vor dem Romeo absolut nirgends als Name der Feenkönigin vorkommt, nicht beigelegt haben kann; und was Jonsons Autorität betrifft, so ist darauf zu erwidern, dass derselbe noch bei ganz anderen und viel erheblicheren Gelegenheiten Shakespeares Affen gespielt hat.

Kurz hat übrigens — um dies gleich zwischendurch zu erledigen — hauptsächlich deshalb sich bemüht, die allgemein angenommene Popularität des Namen Mab für die Feenkönigin der Volkssage zu retten, um diese Thatsache als unterstüzendes Argument benuzen zu können für die vorher (SS. 277 und 278 a. a. O.) aufgestellte Behauptung, dass erst Spenser die Elisabeth zur Feenkönigin, und leztere dadurch zur Cynthia gemacht habe, und dass somit Shakespeare seine Feenkönigin, die sich in einen Eselskopf verliebt, unmöglich noch habe Cynthia nennen können, nachdem die ersten 8 Gesänge von Spensers Fairy Queene erschienen seien. Indess diese Argumentation gehört zu jenen unsoliden dilettantischen Spielereien, von denen die Arbeiten von Kurz wimmeln. Das, was ich in dieser Abhandlung über die dramatische Identification der Cynthia mit der Feenkönigin beigebracht habe, beweist hinlänglich, dass längst vor Spenser Lyly die Elisabeth zur Feenkönigin gemacht hatte, so dass also, wenn

Shakespeares Feenkönigin tritt daher anfänglich in der

---

das Argument von Kurz richtig wäre, Shakespeare niemals zu Elisabeths Zeiten seine Titania hätte auf die Bühne bringen dürfen. Ein so durch und durch selbständiger Charakter wie Shakespeare würde sich indessen nicht haben abhalten lassen, sich diese Figur nach Bedürfniss anzueignen, weil etwa der eine oder der andere Hofpoet für zweckdienlich erachtet hatte, dieselbe unsinniger Weise mit der Königin Elisabeth zu veramalgamiren. Um jedoch bei der, alles in dilettantisch sophistischer Weise verwirrenden Beweisführung von Kurz noch einen Augenblick zu verweilen, so nimmt derselbe an, dass der Romeo in demselben Jahre gedichtet ist, wo die ersten 3 Gesänge der Fairy Queen erschienen, und ich dächte denn doch, von dem subtilen kurzschen Standpunkt aus, müsste es als viel stärkere Beleidigung der Elisabeth erscheinen, dass Sh. dort die Feenkönigin eine Schlumpe nennt, als wenn er im Sommernachtstraum sie sich in einen Eselskopf verlieben, und das nachträglich gründlich bereuen lässt.

SS. 52, 53 der 2. Auflage meiner Studie habe ich die Ansicht ausgesprochen, Shakespeare habe sich in seiner Titania an die vermeintliche populäre Königin Mab angelehnt, und deshalb die Feenkönigin für die feeische Geburtshelferin gehalten. Aus diesem lezteren vermeintlichen Volksglauben habe ich dann die symbolische Funktion der Titania als Künstlerphantasie abgeleitet. Das ist nach Vorstehendem ein entschiedener Irrthum. Es lässt sich vielmehr mit Bestimmtheit erkennen, dass Shakespeare erst durch Lylys Identification der Feenkönigin mit der Mondgöttin dazu gelangt ist, die erstere zur Geburtshelferin (midwife) der Feen zu machen, und dass er seine besonderen Gründe, denen ich hier indess nicht nachgehen kann, gehabt hat, grade im Romeo und grade an derjenigen Stelle, wo es dort geschehen, auszusprechen, dass die Feenkönigin diejenige Schlumpe sei, welche die hässlich verliebten Träume zur Geburt bringe. (Vgl. darüber meine Studie, 2. Aufl. SS. 189—192). Dass Diana oder Cynthia schon nach antikem Mythus die himmlische Lucina gewesen, kommt dabei so gut wie gar nicht in Betracht, obwohl Shakespeare, wenn nicht sonst, schon durch Chaucer darauf geführt sein würde; entscheidend für Shakespeares Vorstellung ist ms. Erachtens lediglich Lylys Woman in the Moone gewesen, welchem Drama er auch die Jdee von Titanias psychischer Metamorphose entlehnt hat. Nachdem nämlich Pandora, die Heldin des Stückes, in Folge der Geschenke, mit denen ein Gott nach dem andern sie beglückt, die verschiedensten psychischen Me-

Rolle der lylyschen auf. Unter diesen Umständen konnte Shakespeares Titania unmöglich die Bedeutung eines echten Natursymbols gewinnen, sondern, sie nahm zunächst den aristophanischen Charakter einer Gattung vertretenden Karrikatur an; aber einer, mit Rücksicht auf ihren späteren Uebergang in den Genius echter Dichterphantasie, weich

---

tamorphosen durchgemacht hat, wird sie endlich durch die Diana, welche ihr als die lezte der Götter ihre Gaben darbringt, vermittelst eines Mondscheintraumes bestimmt, Cynthias Stellvertreterin zu werden. Als sie diesen heroischen Entschluss ausgesprochen hat, der, wie es scheint Bodenstedten (Shakespeares Zeitgen. III, S. 52: „Luna macht die Pandora unbeständig, und endlich blödsinnig„) als blödsinnig erschienen ist, sagt ihre Schöpferin Natur zu ihr:

Now rule, Pandora, in fair Cynthia's steede,
And make the moone inconstant like thyself;
Raigne thou at woman's nuptials, and their birth u. s. w.

Es ist um so zweifelloser, dass Shakespeares Vorstellung hier ihren Ursprung genommen hat, weil Lylys Pandora ebenfalls eine blosse Vergötterung der Elisabeth ist, The Woman in the Moone die würdige Einleitung zu Lylys späteren Cynthia-Dramen bildet, und also seine Pandora mit seiner späteren Cynthia essentiel identisch ist. Eben aus diesem Grunde wird die fairy queen auch im Romeo „Mab" genannt; ein Name, welchen Lylys Pandora durchaus verdient. Diese Pandora-Cynthia muss aber am Schlusse des Sommernachtstraums der echten Cynthia, der Titania, weichen, und Shakespeare lässt dieselbe gewissermassen aus der Unterwelt aufsteigen, indem er im V. Acte nach Beendigung der Tragicomödie den Robin mit den Worten auftreten lässt:

And we fairies that do run
By the triple *Hecate's* team u. s. w.

Der gewiss höchst auffallende, mit einem Hochzeitsgedichte absolut unverträgliche Zug der Identification Titanias mit der Hecate erklärt sich historisch ebenfalls sehr leicht aus Lylys Woman in the Moone. Denn als im lezten Auftritte dieser Maske Mercur die Pandora auffordert, mit ihm zu ziehen, spricht Luna zu ihr die — auf eine gemeine Schmeichelei der Elisabeth abzielenden – gebieterischen Worte:

No! fayre Pandora, stay with Cynthia,
And I will love thee more than all the rest (alle übrigen Götter):
Rule thou my starre, *while* I stay in the woods,
Or *keep with Pluto in the infernal shades.*

gehaltenen Karrikatur. Daraus aber ergab sich von selbst die Rolle, welche ihr gegenüber der Antioberon Bottom, diese Incarnation der hässlichen Gemeinheit zu spielen hatte.

In der 2. Auflage meiner Studie SS. 208, 209 habe ich mich dahin ausgesprochen, dass Shakespeare den Namen **Bottom** deshalb gewählt habe, weil derselbe durch seine Synonymität mit ground [1]) von selbst auf die „groundlings" genannte, nach Hamlets sachkundigem Urtheile nur für Lärm und wirre (inexplicable) Pantomimen empfängliche Theaterplebs hindeute. Dass das richtig ist, folgt schon aus dem, was ich oben gesagt habe über die formale Seite der Pyramus und Thisbe Tragicomödie, namentlich über ihr Verhältniss zu Prestons Cambyses, diesem echtesten Vertreter des „rohen" Kunstgeschmackes. Da sich aber der Sommernachtstraum einzig und allein mit den actuellen Kunstrichtungen des damaligen öffentlichen Dramas in England befasst, so kann Bottom auch von Shakespeare nicht als der eigentliche Vertreter des Mob gedacht sein, sondern nur als die Incarnation des mobbischen Kunstgeschmackes; und das Fatum hat gewollt, dass diese Pflanze nicht weni-

---

Hierauf ertheilt Pandora jedem einzelnen Gotte seinen abschläglichen Bescheid, und richtet dann an Luna die Frage:

Say, Cynthia, shall Pandora rule thy starre,
And wilt thou play Diana in the woods,
Or *Hecate* in Pluto's regiment?

Die Identität von Hecate und Diana — das darf nicht verschwiegen werden — hat Shakespeare, wenn sonst nicht anders, auch aus Chaucer kennen gelernt; mit Händen aber ist es zu greifen, dass die blosse mythologische Identität beider ihn hätte unmöglich veranlassen können, Titanien zugleich die Rolle der Hecate zu übertragen, wenn er dazu nicht durch besondere historische Gründe angeregt worden wäre. Wozu die verwirrende Doppelheit, ausgenommen, es lagen Gründe für dieselbe vor, die überdies der Verwirrung vorbeugten?

1) Nachträglich mag hier noch erwähnt sein, dass schon Benda von der willkürlichen Uebersezung Schlegels „Zettel" abgewichen ist; er übersezt „Grund". Diese Abweichung konnte aber freilich keinen Eindruck machen, da in Bendas Auffassung des Stückes der Name Grund grade so unmotivirt erscheint, wie der Name Zettel.

ger wie die verderbte Titania aus dem Samen aufgekeimt ist, welchen Lyly in Shakespeares Seele gestreut hatte; und zwar ist es kein anderes Stück, als der Endimion, welches die Sat gesäet hat. Schon Klein hat dies bemerkt und auf gewisse Aehnlichkeiten Bottoms mit dem lylyschen Sir Tophas [1]) aufmerksam gemacht; doch war Klein viel zu sehr gezwungen, andere Gesichtspunkte streng im Auge zu behalten, als dass es ihm hätte möglich sein sollen, diesen Gedanken streng systematisch zu verfolgen. Der Leser wird es daher in der Ordnung finden, wenn ich von den mehr beiläufigen Bemerkungen Kleins ganz absehe. Die äussere Aehnlichkeit zwischen Bottom und Sir Tophas hat Shakespeare schon dadurch hergestellt, dass er den Bottom durch das ständige Beiwort „bully" in dieselbe Kategorie niedrig komischer dramatischer Typen verweist, welcher auch Sir Tophas nach Absicht seines Schöpfers angehören soll, und angehören würde, wäre er nicht zu — langweilig. Indess diese Aehnlichkeit, wenn immer sie in Betracht kommt, ist doch nur nebensächlich; die Hauptsache für Shakespeare ist sicher gewesen, dass der Bramarbas thatsächlich der ausgesprochenste Typus des rohen Geschmacks ist; und Shakespeare hat es sich deshalb angelegen sein lassen, seinen Bottom so wohl an sich — als seine Kameraden entlaufen — wie namentlich als Pyramus-Bottom wirklich zum Bramar-

1) Halpin spricht (Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream. London — For the Shakespeare-Soc. — 1843, S. 74) die sehr wohl begründete Vermuthung aus, Sir Tophas sei „a carricature of some enemy, personal or literary of the author" (d. h. Lylys), „whom he wished to expose to ridicule". Dieser — im höchstem Masse wahrscheinliche, von Klein aber ebenfalls ganz unbeachtet gelassene — Umstand macht es noch ein gut Theil erklärlicher, dass Shakespeare die Figur des Tophas bei seinem Bottom benuzt hat; er wendet dadurch die Waffen, die sein Gegner — wenngleich nicht zum Kampfe gegen ihn — geschmiedet hat, gegen diesen selbst. Wir werden später eine ganz ähnliche Haltung des Dichters gegenüber Spensers Teares of the Muses zu beobachten haben. — Bodenstedt (Shakespeares Zeitgenossen III, 48) will in Tophas „einen stümperhaften Vorläufer Sir John Fallstaffs" erkennen. Das scheint mir unwahrscheinlich, würde aber dem hier Gesagten keinenfalls widerstreiten.

bas zu gestalten. Wichtiger ist schon, dass Lyly selbst den Tophas in den verschiedensten Wendungen für einen „Esel“ erklärt, also just für dasjenige Thier, in welchem Shakespeare — wie ich in der 2. Auflage meiner Studie gezeigt habe — das Wappenthier des Mob sieht. Dieser Zug der Aehnlichkeit zwischen Tophas und Bottom, sowie der Umstand, dass beide gleichmässig auf der Bühne entschlummern, ist Kleinen nicht entgangen; diejenige Stelle des Endimion aber, welche grade für den Sommernachtstraum in dieser Hinsicht von entscheidendem Belange ist, hat er nicht urgirt. Sie ist in der 2. Scene des V. Aktes enthalten, wo Tophas selbst die bescheidenen Worte spricht: I honour her (scil. die Dipsas) for her cunning; for now when I am wearie of walking on two legs, what a pleasure may she doe me to turn mee to some goodly asse, and help mee to four. Damit ist förmlich auf die Verwandlung dieses Geschöpfes in einen vierbeinigen Esel provocirt; und ich glaube, es wird nicht leicht jemand daran zweifeln, dass Shakespeares Gedanke durch diese bekenntnissvollen Worte eingegeben ist. Zum Ueberfluss enthält aber der Tempest noch eine Stelle, die fast wie ein eigenes Zeugniss Shakespeares dafür klingt, dass Bottoms Eselskopf in der That die satirische Transfiguration einer fremden Schöpfung sei. In der 1. Scene des IV. Acts vom Tempest, wo die edlen Herren Trinculo und Stephano vom Caliban zu Prosperos Zelle geleitet sind, um dem Prospero den Garaus zu machen, sich aber erst noch mit fremden Federn schmücken, das heisst Prosperos Gewänder stehlen und anziehn, sagt Caliban — in dieser Gesellschaft der einzig denkende — warnend:

I will have none on't [1]): we shall lose our time,

---

1) Ich mag damit (on it) nichts zu thun haben; scil. mit Prosperos Gewändern. — Sh. hat hier die frechen Plagiate auf dem Korn, die sich die Vulgärdramaturgen und andere gegen ihn erlaubten. Er straft sie im V. Akte höchst empfindlich, indem er den Prospero sagen lässt, als die Herren in ihren gestohlenen Kleidern erscheinen:

Mark but the badges of these men, my lords,
Then say, if they be true.

„badges“ hiessen u. a. auch die Abzeichen an den Röcken der Dienerschaft. In diesem Sinne ist das Wort hier und an ande-

And all be turned to barnacles [2]); or to apes
With foreheads villainous low.

Dass Oberon den Bottom, diesen unberufenen Eindringling in die Sphäre der Kunst ein „meddling monkey“ und „busy ape“ nennt, habe ich in der 2. Auflage meiner Studie gezeigt; es ist mir daher bei der intimen Verwandtschaft des Tempest mit dem Sommernachtstraum im höchsten Grade wahrscheinlich, dass der Dichter bei den „villainous low foreheads“ (= niedrig gemeine Stirn, die durch ihre Niedrigkeit die Gemeinheit der Gesinnung verräth, die dahinter steckt) Bottoms Eselskopf im Sinne gehabt hat, wenngleich Bottom nicht als Plagiator gestraft wird.

Der Endimion enthält aber noch eine andere, von Klein ebenfalls nicht beachtete Stelle, die es, wo möglich, noch zweifelloser macht, dass Bottom eine Transfiguration des Sir Tophas ist. In der 3. Scene des III. Aktes im Endimion wecken nämlich die drei — wizig sein sollenden — Pagen den Tophas aus seinem Zauberschlafe durch — beiläufig bemerkt — ein Lied von ähnlicher ästhetischer Kraft, wie das Kuckukslied, mit welchem Bottom die Titania erweckt. Als Tophas erwacht, sind seine ersten Worte: Sleepe is a binding of the senses, love is loosing; also sein „Gemüth“ ist mit ähnlichen Vorstellungen erfüllt,

---

ren Stellen von Sh. gebraucht. Der „Hercules-Club“, die Globegesellschaft waren ja des King's „servants“. Trinkulo und Stephano, die Repräsentanten der Vulgärbühne werden also dadurch als Plagiatoren entlarft, dass sie die charakteristischen Merkmale (badges) des shakespeareschen Stils an den gestohlenen Piecen nicht haben zu tilgen vermocht.

2) Zu dem Worte „barnacles“ bemerkt Chalmers: „Skinner says, barnacle is anser Scoticus. The barnacle is a kind of shell-fish growing on the bottoms of ships, and which was anciently supposed, when broken off, to become one of these geese.“

Caliban, der Gegensaz der Miranda, ist auch eine Art „shell-fish“, und Ariel ist, wie ich gezeigt habe, nach Shakespeares Vorstellung ein Vogel. Die Combination dieser beiden Thatsachen ergiebt den allegorischen Sinn der Verwandlung in „barnacles“. Dem entspricht auch genau die Verwandlung der Plagiatoren in „Affen“.

wie das der erwachenden Titania, die sofort ausruft: I pray thee, gentle mortal, sing again u. s. w. Nachdem indess der naseweise Epiton den gravitätischen Tophas mit einem Nichts von Bemerkung unterbrochen, fährt lezterer folgendermassen fort: There appeared in my sleepe a goodly owle, who sitting upon my shoulder, cried twit, twit, and before mine eyes presented herself the expresse image of Dipsas. I marvailed that the owle said, till at the last, I perceived twit, twit, to it, to it: only by contraction admonished by this *vision*, to make account of my sweet Venus [1]).

Wie Sir Tophas überhaupt seine geniale Transfiguration im Bottom gefunden hat, so auch diese Vision, und zwar dadurch, dass sie Shakespeare unter sicher bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten erfasste, entwickelte, und dadurch poetisch nuzbar machte. Unter solchen Umständen könnte man sich fast versucht fühlen, im transfigurirten shakespeareschen Tophas, d. h. in Bottom das Conter-

---

1) Die Worte sind unverständlich, und zwar weil sie equivoque sein sollen. In meinem Traume, sagt Sir Tophas, erschien mir eine grosse (goodly) Eule, die sich auf meine Schulter sezte, und dann tuwit, tuwit schrie, und sich meinen Augen als deutliches Ebenbild der Dipsas zu erkennen gab. Ich staunte über die Sprache der Eule (und war neugierig, den Sinn ihrer Worte kennen zu lernen), bis ich endlich das tuwit, tuwit als: ans Werk, ans Werk, verstand, und dass ich durch dieses Traumgesicht ermahnt wurde, ich dürfe mir auf meine süsse Venus nur durch Heirath (by contraction, wahrscheinlich aber auch: Beilager) Rechnung machen.

Erfahrungsmässig ist der gläubigen Annahme fremder Ansichten nichts so nachtheilig, als Subtilitäten in der Darstellung, weil dieselben unwillkürlich den Eindruck des Advocatorischen machen. Auf die Gefahr hin, dass der Leser es als „Subtilität" in diesem schlechten Sinne deute, wage ich indess die Bemerkung, dass ich es nicht bloss für möglich, sondern sogar für wahrscheinlich halte, dass das Wörtchen „contraction" in der vorstehenden Exposition des Tophas-Dream Shakespearen auf die Idee gebracht hat, ebenfalls „by contraction" in der Pyramus und Thisbe Tragicomödie die formale Schönheit, d. h. Hässlichkeit (sweet Venus) des englischen Dramas darzustellen. Ich füge indess hinzu, dass ihm auf seinem Wege dieser Gedanke auch ohne diesen Anstoss hätte kommen müssen.

fey seines eigenen Schöpfers Lyly zu sehen; und obwohl Shakespeare seinem Bottom zweifellos eine weit extensivere Bedeutung gegeben hat, welche die Folge immer mehr aufdecken wird, so lässt sich in der That nicht leugnen, dass etwas von dieser Idee in seinen Bottom hineingewachsen ist. Man betrachte nur Lylys Feen, und man wird sofort das historische Motiv in der Hand haben, welches Shakespearen bei der Darstellung von Botoms genialen Verhältniss zu Titanias Feen und Elfen geleitet hat. Indess selbst in diesem Verhältniss spricht sich doch wider ein viel allgemeinerer ästhetischer Gedanke aus, so dass es unmöglich ist, denselben auf Lyly zu beschränken. Mag immerhin Lyly selbst in Titanias wilder Ehe mit Bottom [1]) eine

---

1) Die Ehrlichkeit gebietet mir, diese Gelegenheit nicht vorbeigehen zu lassen, ohne den Manen des seligen Hermann Kurz eine Genugthuung zu gewähren, die ich mir durch Vorsicht hätte ersparen können und sollen. In der 2. Auflage meiner Studie S. 204 heisst es nämlich wörtlich: „warum hat der Dichter Titanias Krankheit just die überaus hässliche Form der Verliebtheit in ein eselsköpfiges Unthier annehmen lassen? Hermann Kurz hat diesen Umstand allegorisch im strengsten Sinne des Wortes deuten wollen, um troz Bottoms Eselskopf die Hochzeitshypothese zu retten; er hat gemeint, Bottoms eselsköpfiges Liebesverhältniss sei eine Verspottung von Leicesters Liebesverhätlniss zu Elisabeth; es liege also in dieser Episode ein blosser Hochzeitsscherz, darauf berechnet, den Grafen Essex auf Kosten Leicesters zu belustigen.“

Eine derartig alberne Meinungsäusserung findet sich in keiner einzigen Stelle von Kurzs Aufsaze Z. Sommernachtstraum; wohl aber das Gegentheil. Seinen Scharfsinn hat Kurz überhaupt nur in den beiden Punkten gezeigt: 1. die schwachen Stellen der elzeschen Essexhypothese zu erspähen; und 2. aus dem höchst bedeutenden Vorrathe seines literarischen Wissens Thatsachen herbei zu holen, welche die Rohwolle bilden müssen, aus denen Kurz viele viele Fäden spinnt zu einem Neze, das den zerbröckelnden Körper der Essexhypothese möglichst zusammen halten soll. Das Gewebe selbst, z. Theil ein kunstvoller Wirrwarr, wird — beiläufig bemerkt — jeden Menschen, der sich Unbefangenheit genug bewahrt hat, um Kurzen mit kritischem Auge anzublicken, überzeugen, dass er lauter unheilbare Schäden der Essexhypothese aufdeckt, bevor er seine Spinnerei beginnt; dass aber in keinem einzigen Falle sein hypothetisch combina-

Persiflage seiner Cynthialiebe gesehen haben, eine um so bitterere Persiflage, als darin ganz sichtlich des Tophas

---

torisches Verfahren auch nur annährungsweis einen wahren Heilungsprocess herbei geführt hat. Doch das ist hier gleich; die Hauptsache ist, dass bereits das gute Auge von Kurz die überaus schwache Stelle nicht bloss der Essexhypothese, sondern schlechthin jeder Hochzeitshypothese erkannt hat, wo ich — bisher freilich aus Gründen, die auf sich beruhn bleiben können, vergeblich — die Lanze eingesezt habe, um überhaupt jeder Hochzeitshypothese den Todesstoss zu geben. Er sagt nämlich a. a. O. S. 281: „Schliesslich . . . erhebt sich abermals Freund Zettel mit seinen langen Ohren, und bereitet noch eine besondere Schwierigkeit. Widerholt nämlich kommt hier in Betracht, dass Spensers Freunde und die höheren Kreise überhaupt schon vor 1590 um seine Feenkönigin wussten . . . . Dazu kommt, dass Sir Walter Raleigh . . . als er 1589 in Kilcolman erschien, um Spenser für einige Zeit nach England zurückzuführen, bereits auf sehr schlechtem Fusse mit Essex stand. . . . . . . Ist da wohl anzunehmen, dass Essex einer nicht anders als bestellt aussehenden Verhöhnung der Feenkönigin zugenickt, dass Lady Frances“ — die Witwe von Spensers Wohthäter Philipp Sidney! — „sie geduldet haben würde? . . . Man sollte glauben: nein“. Ganz gewiss nicht. Auch von dieser rein historischen Seite aus betrachtet ist Bottoms Eselskopf ein absolutes Hinderniss für die Essexhypothese; Kurz hilft sich indess S. 283 damit aus der Klemme, dass er aus diesem Bedenken den Schluss zieht: die erste Aufführung des Sommernachtstraums in Essex-house dürfe „kaum später, als in das Frühjahr 1590 gesezt werden“, was jedenfalls ein nicht grade geistreiches Expediens ist.

Ich habe in meiner Studie das offene Bekenntniss abgelegt, dass ich damals den Aufsaz von Kurz noch nicht gekannt habe; es geht daraus hervor, dass ich meine Notiz aus zweiter Hand geschöpft hatte; aber auch diese zweite Hand, Rud. Genée, (Shs. Leb. u. W.) hätte mich nicht auf den leicesterschen Irrweg geführt, wenn ich nicht die fragliche Notiz rein aus dem Gedächtniss niedergeschrieben hätte, obwohl sie in der That einen durchaus falschen Bericht erstattet. Nachdem nämlich Genée, wie es das literarische Handwerk erfordert, vor Kurz seinen gehorsamen Diener gemacht, indem er behauptet, die Essexhypothese habe „in ihm einen sehr scharfsinnigen Vertheidiger gefunden“, fährt er S. 264 also fort: „Derselbe lässt sich in seinem Entdeckungseifer sogar zu der Annahme verleiten, dass das Verlieben Titanias in einen Eselskopf eine im Einverständniss mit Essex hinein gebrachte boshafte Anspielung auf die Königin (!) und

Schwärmerei für Dipsas im umgekehrten Verhältnisse erscheint; Bottom ist durchaus nicht der Repräsentant eines einzelnen Künstlers, sondern überhaupt des plebejeschen Elementes des damaligen Dramas. Der geniale Zug von Shakespeares Satire ist, aus der wilden Ehe Titanias mit Bottom die Pyramus und Thisbe Tragicomödie hervorgehen zu lassen [1]).

---

ihren Günstling Raleigh war; denn Spenser hatte vorher (in seiner Fairy Queen) in übermässiger Schmeichelei die Königin Elisabeth für die Feenkönigin erklärt." Ich bemerke ausdrücklich, dass ich hier vollkommen wortgetreu auch in Bezug auf die Interpunction citirt habe. Da Genée auch S. 50 den kurzschen Aufsaz — und zwar unverkennbar die Ausführungen SS. 273, 274 — erwähnt, resp. bespricht, so musste ich annehmen, dass er den Aufsaz auch vor sich gehabt hatte; und mein Versehen, aus Raleigh, Leicester zu machen, war angesichts der saloppen Fassung von Genées Bemerkung so gross noch nicht. Man sieht aber daraus aufs neue, mit wie viel Recht die Recensionssudler in den Zeitungsfeuilletons Herrn Rud. Genée unter die „verdienstvollen Shakespeareforscher" einreihen.

1) Es darf nicht übersehen werden, mit welcher grossen Sorgfalt Shakespeare diese Thatsache schon während Titanias Umgange mit Bottom hervortreten lässt. Titanias Worte, mit welchen die 1. Scene des III. Aktes schliesst:

Come, wait upon him; *lead him in my bower* u. s. w.

würden nur ein überflüssiger Puz an dem Körper des Sommernachtstraumes sein, wenn sie nicht just den Zweck hätten, grade eben diesen Punkt hervortreten zu lassen. Shakespeare hat dabei zweifellos Lylys „Apollo's bower" in dem Prologe zum Woman in the Moone im Sinne gehabt, und das macht den Sinn jener Worte erst recht unstreitig. Jener lylysche Ausdruck fällt an sich schon durch die gewöhnliche lylysche Geckerei auf; noch viel mehr aber im Zusammenhange des Woman in the Moone, weil in diesem das Wort „bower" eine Hauptrolle spielt. Es kann daher auch in keiner Weise befremden, dass Shakespeare jenen Ausdruck an dieser Stelle, und später IV. 1 in den Worten Oberons:

I then did ask of her her changeling child;
Which straight she gave me, and her fairy sent
To bear him *to my bower* in fairy land,

nochmals nachgeahmt hat.

Beiläufig bemerkt, scheint es mir völlig zweifellos, dass die Lesart der editio princeps: her *fairy* sent, welche Dyce in her „fairies" sent, verändert, die allein richtige ist. Shakespeare hat

Die Verbindung Titanias mit Bottom enthält die phantasiereiche Versinnbildlichung desselben ästhetischen Urtheils, was sich in der Form des Handwerkerstückes mit so unvergleichlich satirischer Komik ausspricht, das Urtheil nämlich, dass es dem englischen Drama an der einheitlichen Kunstform gebricht. Die Nebenordnung Bottoms neben Titanien würde jedoch ein fehlerhafter ästhetischer Ueberfluss gewesen sein, wenn sich darin wirklich nur derselbe ästhetische Gedanke hätte ausprägen sollen, wie in der Form der Handwerker-Tragicomödie. Aber der feine Zug, dass die Liebe der Tollheit (Titania und Bottom, Tophas und Dipsas) im Sommernachtstraum nicht von dem Manne ausgeht; dass hier vielmehr umgekehrt der Mann mit dem „villainous low forehead" der Gegenstand des unsinnigen Begehrens für die feiner gestaltete Frau ist; dieser feine Zug macht die Titania-Bottomliebe zu einem selbständigen, und dabei höchst wesentlichen ästhetischen Factor innerhalb des Rahmens von Shakespeares Gemälde. Die Form der Handwerker-Tragicomödie zeigt die Wirkung, denn sie ist „Bottoms Dream"; aber das Liebesverhältniss Titanias zu Bottom zeigt die Ursache; und zwar — vom Standpunkte der schönen Diction aus in unübertrefflicher Weise, — grade darin dass das edle Weib nach dem „hateful fool" schmachtet. Und ist es denkbar, die ästhetische Function des Oberon, und damit des Theseus, bestimmter festzustellen, als indem er die Titania von dieser Liebe zur „Hässlichkeit" erlöst, und ihr ihre geistige Freiheit wider erobert, indem er sie allen Beirrungen der Sinnlichkeit entrafft, und den unschuldig heiteren Spielen wider zuführt, denen sie die Natur bestimmt hat? Die Schönheit, welche in Theseus und Hippolyta so kräftig jugendfrische Vertreter sieht, siegt über das Hässliche, und erlöst die Welt damit zugleich vom moralischen Uebel, wie schon vorher Theseus, dieser Begründer des attischen States, der Panathenäen und der istmischen

---

an die Kammerfrau Titanias gedacht, welche bei ihr den Tagesdienst hat. Ganz in derselben Weise tritt II. 1 auch eine einzelne Fee als Kammerfrau Titanias im Gespräche mit Robin auf.

Spiele, die Erde von verderblichen Unholden befreit hatte [1]).

---

1) Plutarchs Thes. Kap. 24 und 25.

Die Hauptquelle für den shakespeareschen Theseus-Mythus ist, wie widerholt bemerkt, Chaucer. Diese Thatsache ist erst in allerjüngster Zeit durch einen Vortrag von Bernhard ten Brink, den ich weiter unten zu besprechen habe, zur förmlichen Shakespearekunde erhoben. Elze, der nicht versäumt hat, eben diesen Vortrag im jüngsten Bande des Deutschen Shakespeare-Jahrbuches zu veröffentlichen, nennt diejenigen Leute, welche seiner Ansicht nach heutzutage überhaupt noch etwas vom Shakespeare „verstehen", wirkliche Shakespeare-Kunde besizen „Shakespeare-Gelehrte." Mit Recht; denn nur unter einer in sich ebenso fest gegründeten, wie abgeschlossenen Gesellschaft von „Gelehrten" kann es vorkommen, dass die nächst liegenden Dinge so lange versäumt werden, weil die Herren viel zu sehr dadurch in Anspruch genommen sind, über ihre eigenen Ansichten mit einander zu disputiren und sich gegenseitig durch Hypothesen zu erfeuen, als um die eigentliche Sache zu bekümmern. Wie berechtigt aber der Titel „Gelehrte" in diesem Falle ist, mag man daraus abnehmen, dass Elze selbst es unternimmt, eine Hypothese vom Stapel laufen zu lassen, die auf dem Quellwasser genau so schwimmt, wie die bleierne Ente. Es ist schlechterdings nicht möglich, dass Elze auch nur die geringste Kenntniss von Chaucers genanntem Gedicht gehabt hat, als er seine Essexhypothese in die Welt sezte, die zwar sehr geistvoll und scharfsinnig, leider aber mit diesem Gedichte genau so vereinbar ist, wie das Leben mit dem Tode; denn Elze ist durchaus nicht der Mann danach, das Licht seiner „Gelehrtheit" unter den Scheffel zu stellen. Meine unmassgebliche Ansicht aber ist die: Elze hätte sich seine Essexhypothese ruhig sparen können; hätte er dafür mit etwas weniger Reichthum des Geistes, aber mit etwas mehr Scharfsinn Chaucers Gedicht studirt, und über dessen Zusammenhang mit dem Sommernachtstraum nachgedacht, er hätte der Wissenschaft nicht bloss einen grösseren Dienst erwiesen, als durch die Auftischung seiner nach allen Ecken und Enden unbrauchbaren und ungeniessbaren Hypothese, nein er hätte ihr einen wirklichen Dienst geleistet.

Chaucer ist aber nur Shakespeares Hauptquelle für den Theseus und Hippolyta-Mythus; darin liegt schon, dass der Dichter zu diesem Ende auch noch gewisse Nebenquellen benuzt hat. Und unter diesen steht Plutarchs Lebensbeschreibung des Theseus, welche dem Dichter in englischer Uebersezung von North zu Gebote stand, obenan. Erst in dritter Linie, etwa bei der *Kentau-*

Gehen wir nun über zu der Specialvergleichung des Endimion mit dem Sommernachtstraume.

ῥομαχία (das ist Plutarchs Ausdruck, den Shakespeare durch the battle with the Centaurs widergiebt), kommen Ovids Metamorphosen in Betracht.

Die allegorische Stilart, in welcher der Sommernachtstraum gehalten ist, sezt genaue Bekanntschaft der Quellen, namentlich der antiken Quellen voraus, aus denen der Dichter geschöpft hat, und im Vertrauen auf welche er sich, zur besonderen Ergözlichkeit der „Wissenden", hie und da eine feine Andeutung gestattet. Da der Sommernachtstraum von dieser Regel durchaus keine Ausnahme macht, so muss ich mir an dieser Stelle, wo ich keine Störung des Ganges meiner Darstellung mehr davon zu befürchten habe, gestatten, ein Par desfallsige Winke einfliessen zu lassen, die nicht allein meine spätere Besprechung von Chaucers Gedicht ergänzen, sondern auch ältere Irrthümer berichtigen.

Die Namen der früheren Geliebten des Theseus hat Shakespeare sämmtlich aus dem Plutarch (Aegle c. 20, 21; Ariadne c. 26—28; Antiope, oder, wie er — vermuthlich im Anschluss an die Uebersezung von North — schreibt, Antiopa, ibid.), mit alleiniger Ausnahme der Perigenia. Dagegen berichtet Plutarch c. 8 von einer „Perigune", und der Bericht stimmt so genau zu dem, was Oberon von der Behandlung der Perigenia durch Theseus klagt, dass sich nicht daran zweifeln lässt, eben diese Perigune ist Shakespeares Perigenia. Wie kommt nun aber der Dichter zu der Namensveränderung Perigenia? North hat ihn dazu nicht veranlasst, denn dieser schreibt (nach Delius Commentar) in seiner Uebersezung: Perigone oder Perigouna. Offenbar hat der Dichter also aus eigenem Antriebe das gune in genia verwandelt. Wie sehr damit die Namensform dem latein. genius genährt ist, liegt auf der Hand; und da sich kein rhythmischer Grund für diese Aenderung entdecken lässt, so muss meines Erachtens angenommen werden, dass eben diese Rücksicht jene Aenderung eingegeben, dass Shakespeare beabsichtigt hat, dadurch den Begriff des latein genius = Talent, Genie in den Namen zu legen. Die sinnbildliche Auffassung der Perigenia, auf die ich von Anfang an mit Fug und Recht aufmerksam gemacht habe, ist damit von selbst gegeben.

Cap. 29 erzählt Plutarch, Theseus habe sich „dadurch, dass er viele herrliche Kämpfe ohne Beistand bestanden", den Namen des zweiten Hercules erworben; ein kleiner Zug, der nicht ohne Einfluss auf Shakespeare geblieben sein dürfte. Bekannt-

Halpin hat bekanntlich im Jahre 1843 im Auftrage

---

lich rühmt sich Bottom I. 2: I could play Ercles rarely. Dazu macht Delius die Bemerkung, Hercules sei auf der vorshakespeareschen Bühne eine beliebte Kraftrolle gewesen. Indess noch am 7. Mai 1595 brachte Henslowes Truppe den 1. Theil eines Hercules auf die Bühne, von dem bald nachher auch der 2. Theil von derselben Truppe aufgeführt wurde, und der sich das ganze Jahr über auf den Brettern erhielt, obwohl sein Verfasser ein obscurer Winkelpoetaster Namens Martin Slater (Henslowe's Diary, S. 6) war, der Anfang 1595 auftauchte. (Henslowe's Diary, SS. 51, 53, 54, 56—62). Diesen Herculessen tritt Theseus als echter Hercules II entgegen, und zwar unter der Aegide des echten Hercules, denn das Wahrzeichen des Globetheaters bestand in einem Hercules, welcher eine Erdkugel auf dem Nacken trug, die die Umschrift führte: Totus Mundus Agit Histrionem.

Cap. 31 folgt die Erzählung der Centaurenschlacht, die für uns interesselos ist. Dagegen berührt Cap. 35 einen Punkt von erheblichster Bedeutung für den Sommernachtstraum: die Befreiung des Theseus d u r c h den H e r c u l e s aus dem Kerker der Unterwelt. Virgil (Aen. VI, 384 ff. u. 617, 618) hat dieses Ereigniss lediglich benuzt, um im Theseus ein warnendes Beispiel menschlicher ὕβρις aufzustellen, und Dante, der zwar nicht beim Sommernachtstraume, wohl aber sonst nicht ohne Einfluss auf Shakespearen gewesen ist, ist ihm — namentlich Inf. IX, Terz. 18 — darin gefolgt. Shakespeare dagegen hat sich derselben Mythe in wesentlich anderem Sinne bedient, aber doch so, dass Virgil und Dante recht behalten. Er lässt den Theseus in seiner Hochzeitsfreude, und im Stolze über die Centaurenschlacht seiner glücklichen Errettung aus dem Reiche des Todes durch Hercules gedenken; aber dies Gedächtniss hat, wie ich zeigen werde, einen Hintergrund, dessen Ernst an Virgil und Dante gemahnt. Theseus giebt seiner glücklichen Errettung Worte, indem er die Besingung der Centaurenschlacht durch einen gelehrten (athenischen) Eunuchen ablehnt:

We'll none of that; that have I told my love
In glory of my kinsman Hercules.

Verleitet durch Delius, habe ich der Sache noch in der 2ten Auflage meiner Studie (SS. 105, 106) eine völlig abwege Erklärung gegeben, in der nur die sinnbildliche Auffassung der Centauromachie und der Punkt richtig getroffen ist, dass die Worte des Theseus zugleich eine Züchtigung der gemeinen Hofdichterschmeichelei enthalten, die an Elisabeths Hofe zum Ge-

der londoner Shakespeare-Society die bereits S. 242, Note 1 er-

---

schäfte gehörte. Es ist doch auch sonnenklar, dass der Widerwille des Theseus, seinen eigenen Ruhm professionsmässig vor seinen eigenen Ohren besungen zu hören, recht scharf absticht gegen die geduldige Art Elisabeths bei ganz ähnlichen Gelegenheiten. Der eigentliche Kernpunkt aber, auf welchen es hier ankommt ist, dass Hercules den Theseus, nachdem derselbe sich von seiner jugendlichen ὕβϱις in der Hölle büssend gereinigt, aus seiner Höllenstrafe erlöst, und so der Erde als Retter, als Centaurenbekämpfer zurück gegeben hat.

Wie dürfen wir indess eine solche Deutung uns erlauben? Shakespeare selbst spricht es ja nicht aus, dass der „Ruhm“, der sich etwa für den Hercules aus der Centaurenschlacht ableiten liesse, grade darin besteht, dass er ihren Hauptkämpfer aus der Unterwelt befreit, und so indirect den Kampf überhaupt ermöglicht habe; und wenn wir uns bloss an Plutarch halten, dann liegt das Ding gar übel; denn nach diesem geht die Centaurenschlacht der theseischen Höllenfahrt zeitlich voran, obwohl Plutarch später davon erzählt. Dies leztere Bedenken ist indess kein Bedenken. Bei Anspielungen dieser Art rechnet der allegorische Dichter darauf, dass die Phantasie des Hörers oder Lesers selbständig diejenigen Theile des gesammten Mythus combinirt, welche in seinem, des Dichters Sinne combinirt werden müssen. Und dass meine Combination die richtige ist, ergiebt der Zusammenhang der Dichtung, obwohl Shakespeare der Höllenfahrt nicht nur nicht ausdrücklich, sondern auch nicht einmal andeutungsweis gedenkt. Wie ich schon oben gezeigt habe, lässt Shakespeare im V. Akte die Titania „Hecate“ nennen, um die Vorstellung zu erwecken, als sei die echte Feenkönigin, die wirkliche Titania aus dem Reiche des Todes auferstanden, nachdem Oberon in ihr die unechte lylysche Feenkönigin, die „rash wanton“ Cynthia durch psychische Verwandlung ertötet hat.

Dem stellt sich der theseische Auferstehungsmythus als Analogon zur Seite; und da wir ohnehin nicht wissen, welche Beziehung wir zwischen des Hercules Ruhm und der Centaurenschlacht herstellen sollen — an den Kampf des Hercules mit dem Nessus zu denken ist rein unmöglich, weil der Dichter nicht vom Kampfe mit dem Centaur, sondern im Plural mit den Centauren spricht — so bleibt nichts übrig, als dieses indirecte Band zwischen beiden herzustellen, auf welches uns überdies die obige Benennung Titanias, wenn auch erst nachträglich, aufmerksam macht. Und dafür spricht denn auch entscheidend der ideelle Zusammenhang des shakespeareschen Theseus mit dem Theseus

wähnte längere Abhandlung: Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream, illustrated by a comparison with Lylie's Endymion erscheinen lassen, welche es sich zum Ziele sezt,

---

des Knightes Tale. Nach Chaucer ist Theseus aus einem Diener der Venus längst zum Diener der Diana bekehrt. Dem hat sich Shakespeare angeschlossen. Gleich Virgil und Dante aber scheint seine Phantasie des Theseus Höllenfahrt als sehr ernstes, die menschliche ὕβρις erschütterndes Ereigniss ergriffen zu haben; und unter dem Einflusse gewisser historischer Motive, die hier zu enthüllen noch nicht der Ort ist, hat er die radicale Bekehrung des Theseus in die Hölle verlegt, wo er bekanntlich in Gemeinschaft mit seinem Freunde Pirithous ebenfalls auf gewaltsame Centaurenthaten ausging, dafür aber eine höchst qualvolle Strafe erleiden musste. Aus dieser entsezlichen Lage befreite ihn Hercules, und führte damit der Oberwelt einen Geist von solcher Reinheit zurück, dass sich Oberon — wie wir später sehen werden — das vollendete Muster ritterlicher Keuschheit, mit ihm verband, ihm in den athenischen Stat folgte, und dort zur Feier seiner, des Theseus, Vermählung eine Entscheidungsschlacht gegen die centaurische athenische Jugend schlug, die es dem Theseus möglich machte, eben diese Jugend am Morgen nach der Schlacht auf dem Schlachtfelde zu erwecken, damit sie ihren alten toten Adam begrübe, und dann, fröhlich mit ihm heimzöge. Denn die *Κενταυρομαχία* des Sommernachtstraums ist nun einmal das thatenlose Wortgefecht, welches Robin die beiden athenischen Jünglinge Lysander und Demetrius mit einander auszufechten zwingt. Wer aber lieber an der echten Mythologie festhält, mag auch die echte Centaurenschlacht als Shakespeares Schlusspunkt betrachten. Ist er aber nicht ein solcher, der sich von Leuten, denen das Denkvermögen in solchen Dingen fehlt, verleiten lässt, zu glauben, man dürfe über so etwas nicht nachdenken, sondern müsse sich verhalten wie Herr Schlauraff, dem — weiland — die gebratenen Tauben von selbst in das Maul flogen, so wird er wohl über die Sache nachdenken, und dann finden, dass sein Compas genau nach derselben Richtung hinweist, wie meiner. Für mich persönlich möchte ich aber noch geltend machen, dass Shakespeare durch Chaucer angeleitet war, nicht sowohl die Centaurenschlacht, wie den Kampf mit dem Minotaur zum Wahrzeichen für die active Keuschheit des Theseus zu wählen, dass er das aber nicht gethan hat, weil die typische Symbolik seiner Zeit, die er ganz genau kannte, ihm gestattete, mit der Centaurenschlacht eben grade Oberons Kampf gegen Demetrius und Lysander sinnbildlich zu bezeichnen.

die vermeintlichen persönlichen Beziehungen in der berühmten Erzählung Oberons von der Entstehung der Blume „Liebe im Müssiggange“ aufzudecken. Dieser Aufsaz hat nicht weniger Anhänger wie Gegner gefunden; jedoch beides mit Unrecht [1]). Für das ästhetische Verständniss von Oberons Vision hat Halpin nicht allein nichts gethan, sondern im Gegentheil recht sehr viel gethan, dasselbe fast zur Unmöglichkeit zu machen. Er hat dieselbe als ein streng abgeschlossenes Ganze behandelt, nicht, wie es vom ästhetischen Standpunkte hätte geschehen müssen, als einen zwar ideel höchst bedeutenden, immerhin aber verhältnissmässig kleinen Theil einer umfangreichen Dichtung. Auf diese Weise ist es ihm gelungen, gewisse persönliche Beziehungen in die Vision Oberons hineinzuinterpretiren, deren ästhetischer Werth sich schon dadurch hinlänglich characterisirt, dass sie Halpinen zwingen, die ganze Passage paraphrastisch in eine ganz andere Sprache zu „übersezen“. Gervinus, der sich einzig und allein an die ästhetische Seite von Halpins Arbeit hält, hätte sich daher das Lob, was er demselben spendet, sparen sollen; Halpins Arbeit verdient von dieser Seite aus ganz den Tadel, den Delius gegen sie ausspricht, obwohl die Art und Weise, wie Delius selbst die Schwierigkeiten des Verständnisses von Oberons Vision zu heben sucht, recht deutlich erkennen lässt, dass in Delius nicht der ästhetisch empfindende Mensch, sondern der blosse Gelehrte durch Halpins Resultate beleidigt ist. Ich gehe aber noch einen guten Schritt weiter und behaupte im Widerspruche zu Elze, dass die Conclusionen zu Lylys Endimion, auf denen die historischen Resultate beruhen, die Halpin für den Sommernachtstraum fest stellt, in der Hauptsache so unkritisch sind, dass nicht entfernt davon die Rede sein kann, seine desfallsigen Feststellungen als

1) Das nachfolgende Urtheil über Halpins Werk stimmt in einzelnen Punkten überein mit dem Urtheile, welches Hermann Kurz in dem mehr erwähnten Aufsaze S. 298 n. 1 ausspricht; aber nicht in allen, weil Kurz das punctum saliens: Halpins Confundirung der Festivitäten von Kenilworth mit den späteren Liebesabenteuern Leicesters, welche den Stoff zum Endimion geliefert haben, eben so wenig erkannt hat wie Elze.

definitive zu betrachten. Nichts desto weniger stehe ich keinen Augenblick an, anzuerkennen, dass grade die historische Seite von Halpins Untersuchungen eine vorzügliche, äusserst dankenswerthe Leistung ist, die auch für den Sommernachtstraum den höchsten Werth hat. Dass ein bestimmter Zusammenhang zwischen Oberons Vision, zwischen dem Cupido „flying between the earth and the moon“, und dem Endimion besteht, ist auf den ersten Blick klar; das Verdienst aber lässt sich Halpinen in keiner Weise absprechen, das gesammte historische Material, welches zur Aufhellung der Allegorie des Endimion dient, mit grösster Treue und Sorgfalt urkundlich fest gestellt, und dadurch die Möglichkeit der Enträthselung derselben gewährt zu haben [1]. Es kann aber nicht fehlen, dass diese Feststellung auch für den Sommernachtstraum die wichtigsten ästhetischen wie historischen Aufschlüsse liefert, sobald nur Halpins Conclusionen einer sorgfältigen Kritik unterworfen werden, und Oberons Vision als Theil des Sommernachtstraums betrachtet wird; freilich aber von einem anderen Standpunkte aus in dieser Pertinenzialität betrachtet wird, als von dem rein mechanischen Elzes [2]. Ich beginne daher meine Vergleichung des En-

---

1) Halpin ist es, der die Identität der Tellus und Sheffield, der Floscula und Lady Essex, vor allem des Leicester mit dem Endimion fest gestellt hat; vor ihm wusste man nur, dass Cynthia Elisabeth war.

2) Ohne alle Frage hat übrigens Elze durchaus in Halpins Sinne gehandelt, ist überhaupt durch Halpin selbst auf die Fährte seiner höchst unglücklichen und kleinlichen Essex-Hypothese gesezt. Halpin, angeregt vermuthlich durch Tieck, gehört nämlich nicht allein zu den Anhängern der Hochzeitshypothese im allgemeinen; „In truth“, sagt er S. 99 Note, „the M. S.-N. Dream has all the air and character of *a mask got up to honour the nuptial ceremony of some noble and distinguished patron*“, Worte, durch die sich Gervinus sichtlich hat beeinflussen lassen; sondern Halpin spricht sich auch (SS. 89 u. 90) über Shakespeares Verhalten gegenüber der Mutter des jungen Essex in Worten aus, von denen man in Elzes Aufs. Z. Sommernachtstraum fast die Uebersezung zu lesen glaubt; auch betont Halpin an der lezteren Stelle ausdrücklich Shakespeares — vermutheten — nahen Beziehungen zu Essex. An anderen Stellen freilich berichtet Halpin wider Dinge über Leicesters Umgang mit

dimion und Sommernachtstraums mit der Feststellung des historischen Gehaltes des Endimion. Ich werde indess — so weit nöthig — diese Feststellung auf die Gallathea und auf Greenes Jacob IV, der — sit venia verbo — ebenfalls in den Sommernachtstraum hinein ragt, ausdehnen, um auf diese Weise zu einem Aufschlusse darüber zu kommen, weshalb Shakespeare die genannten Dramen und Lylys Woman in the Moone im Sommernachtstraume so vorzugsweis berücksichtigt, resp. bekämpft hat. Meine einzige Grundlage bei dieser thatsächlichen Feststellung wird aber Halpins Abhandlung sein, in der sich alle quellenmässigen Nachweisungen mit sorgfältigster Gewissenhaftigkeit aufgezeichnet finden. Auf diese höchst kräftige Stüze gelehnt, werde ich mich auch recht sehr kurz fassen können.

Etwa 1572 starb John, Graf von Sheffield, und etwa zu gleicher Zeit vermählte sich Leicester heimlich mit der hinterbliebenen Witwe, Lady Douglas, Tochter des Lord Howard (Halpin S. 32) [1]). Beide Ehegatten thaten das Mögliche, ihre Verbindung vor der Königin Elisabeth geheim zu halten, eine Thatsache, die auf Seiten der Sheffield durchaus natürlich erscheint, sobald man voraussezt, dass sie nur Leicesters Concubine war; eine Haltung aber widerum, die nichts weniger als leicht war, da die Verbindung sehr bald aufhörte, kinderlos zu sein. Jeder gewöhnliche Sterbliche würde durch ein derartiges Verhältniss gradezu aufgerieben sein; indess Leicester war von einem

---

Lady Essex, die der Essexhypothese so feindlich sind, wie nur irgend möglich, und für diese hat Elze auffälliger Weise — wie wir gelegentlich sehen werden — ein viel schwächeres Gedächtniss gehabt, als für das, was sich zum Nuzen seiner Hypothese dem Halpin entnehmen liess.

1) Dass eine wirklich legale Ehe zwischen beiden zu Stande gekommen, muss füglich in Zweifel gezogen werden. Die Förmlichkeiten der kirchlichen Eheschliessung sind allerdings nachweislich — Halpin a. a. O. — erfüllt; dennoch aber macht die Sache, aus Gründen, die dem Leser später klar werden werden, den entschiedenen Eindruck, dass die Ehe beiderseits nicht als wirkliche Ehe, sondern nur als Scheinehe, Concubinat, gemeint gewesen ist, und dass auch nicht alle Essentialien beobachtet sind, so dass die Verbindung blosses Concubinat war.

anderen Kaliber; schon im darauf folgenden Jahre (1573) knüpfte er ein zweites, vorläufig wohl nur platonisches Verhältniss mit der Gemahlin des Sir Walter Devereux, Grafen von Essex an, da derselbe zufällig ein Commando über die irischen Truppen übernommen und sich zu diesem Behufe nach Irland begeben hatte; und zwar knüpfte er dies Verhältniss an, ohne seine Verbindung mit der Sheffield zu lösen, aber doch als angeblich ungebundener single man. Das neue Verhältniss musste natürlich ebenfalls der Königin Elisabeth verhehlt werden, wie auch die Sheffield darüber im Dunkeln zu erhalten war, und so vice versa. Es gehört wenig Phantasie dazu, sich die Complicationen auszumalen, in welche der nichtige Mann auf diese Weise durch seine Schlechtigkeit gerieth; sehr bedeutende Phantasie aber gehört dazu, die nöthigen Machinationen zu ersinnen, welche diese Complicationen überwanden. Indess es kommt noch weit besser. Auch die Lady Essex, oder, wie ich sie fortan nennen werde, Lettice, soll 2 Kinder von Leicester gehabt haben; ein Umstand, der allerdings so bösartig schlecht beglaubigt ist, dass man ihn getrost als nachträgliche lügnerische Ausstreuung zurückweisen kann. Dem sei jedoch wie ihm sei, der minnigliche Glücksritter steigerte nicht allein seine Verlegenheit in unverantworlich unmoralischer Weise, indem er 1576 fast unmittelbar nach dem Tode des Walter Essex eine vollgiltige Ehe mit der Lettice einging, nachdem er vielleicht schon vorher eine Scheinehe à la Sheffield mit ihr geschlossen [1]), und obwohl noch immer seine Verbindung mit der Sheffield bestand, sondern er erhielt sich auch während der ganzen Zeit

---

1) Dass Leicester zwei Mal — das erste Mal zu Killingworth, das zweite Mal zu Wainstead — die Vermählung mit der Lettice vollzogen, berichtet nur der höchst verdächtige Parsons (Halpin S. 36 u. 37); sehr wahrscheinlich daher, dass dies, sowie die Geschichte von den beiden Kindern, eine freche Lüge ist, und dass Lettice überhaupt zur Zeit des kenilworther Festes sich mit Leicester noch nicht in wirklich vertrauten Umgang eingelassen hatte. Hat aber Parsons nicht gelogen, so muss man annehmen, dass die erste Verbindung ebenfalls nur die Bemäntelung eines Concubinats gewesen. Sieht man nur auf die männlichen und weiblichen Taugenichtse, die in diesem Handel die Acteurs sind, so lässt sich allerdings die Möglichkeit, dass Parsons die Wahrheit gesagt, nicht bestreiten.

in der — höchst unzweideutigen — Minnegunst der Elisabeth, und verfolgte mit hartnäckiger Ausdauer den Plan, die Königin Elisabeth dazu zu bestimmen, ihm ihre Hand als „König Gemahl" zu reichen. Diesen lezteren Plan hatte er aber allerdings 1576 bereits aufgegeben, widrigenfalls es ihm nicht in den Sinn gekommen sein würde, mit Lettice eine wirkliche Ehe einzugehen; wohl aber hatte er noch im J. 1575 mit aller erdenklichen List und Schlauheit daran gearbeitet. Er gab zu diesem Behufe eine grossartige, Wochen lang dauernde Festlichkeit auf seinem in Warwicshire belegenen, durch W. Scots gleichnamigen Roman berühmt gewordenen Schlosse Killingworth[1]), heute Kenilworth. Und selbst bei dieser Gelegenheit kam es zu unaufgeklärten vielleicht erotischen Complicationen Leicesters[2]), in welchen offenbar der Grund zu suchen ist, nicht so wohl weshalb seine Absichten auf Elisabeth scheiterten, sondern weshalb die Festlichkeiten durch eine sehr starke Verstimmung der Elisabeth unterbrochen wurden[3]). Der Krug geht bekanntlich

1) Dass dies der ursprüngliche, für Leicesters Thaten ominöse Name des Schlosses ist, darüber s. S. 74 N. 1 der 2. Aufl. meiner Studie.

2) So wenigstens muss man vermuthen, wenn man Halpin folgt (s. die folgende Note); die ausserordentlich vorsichtigen, spärlichen Andeutungen des Endimion an die kenilworther Festzeit dagegen geben zu verstehen, dass eben Leicesters Werben um der Königin Hand der Verstimmungsgrund gewesen, welcher die Königin zu anhaltender Kühle bestimmt hat.

3) Halpin spricht sich über die Gründe der Störung nur — hinlänglich verständlich — andeutend dahin aus, dass Elisabeth schon damals gegen Lettice Verdacht geschöpft haben müsse, und dass dies der Störungsgrund gewesen; ja er geht sogar noch weiter und bringt Shakespeares mütterlichen Verwandten Edward Arden, als vermeintlichen Denuncianten, in die Sache. Ohne mich hier weiter auf eine Kritik der Urkunden einzulassen, auf welche Halpin sich dabei stüzt, kann ich nur sagen, dass sie meiner festen Ueberzeugung nach seine Annahme nicht rechtfertigen; sondern ein verleumderisches Gemunkel widergeben, das erst nachträglich entstanden, besonders von Parsons in die Welt gesezt ist. Wäre Elisabeth schon 1575 zur Zeit der kenilworther Festlichkeiten von Leicesters Verbindung mit Lettice unterrichtet worden, wenn auch nur andeutungsweis unterrichtet worden, so würde unfehlbar schon damals die Ka-

so lange zu Wasser, bis er bricht. So ging es auch mit Leicesters Krug. Durch Machinationen, die sich über jedes Begriffsvermögen erheben, das nicht das meinige an Stärke und Umfang übertrifft, war es dem Leicester gelungen bis 1578 die Elisabeth gegen die Kenntniss seiner sauberen Liebeshändel mit der Sheffield und Lettice hermetisch abzuschliessen; in diesem Jahre aber hinterbrachte der französische Gesandte, welcher für den Herzog von Anjou um Elisabeths Hand warb, derselben Leicesters heimliche

---

tastrophe eingetreten sein, und hätte nicht noch 3 volle Jahre auf sich warten lassen können. Und was hätte denn damals den Edw. Arden veranlassen können, den Angeber in Sachen der Lettice zu machen? Dass Lettice oder die Sheffield den kenilworther Festlichkeiten beigewohnt, dafür fehlt es an jeglichem urkundlichen Beweise; Halpin selbst aber bringt die gewichtigsten Wahrscheinlichkeitsgründe dagegen vor; Arden hätte also gradezu den intrigirenden Denuncianten spielen müssen, wenn sein rechtschaffenes Gemüth sich mit der Lettice-Angelegenheit hätte befassen sollen, deren ganze Existenz für das Jahr 1575 überhaupt nur von dem höchst verdächtigen Parsons bezeugt wird. Es ist auch handgreiflich, dass Halpin n i c h t durch die historischen Documente zu seiner Ansicht über die Störungsgründe gelangt ist, sondern einzig und allein durch Oberons Erzählung von seiner Vision. Der erste Theil dieser Erzählung weist — wir werden es sehen — mit aller Bestimmtheit auf die kenilworther Festzeit hin; deshalb hat Halpin geglaubt, auch dem zweiten Theile dieser Erzählung, der Erzählung von Entstehung der Blume Liebe im Müssiggange eine gleiche Beziehung geben zu müssen, und will sie ebenfalls nach Schloss Kenilworth verlegen, obwohl gar nicht abzusehn, wie dies zu machen, besonders dann zu machen, wenn man mit Halpin in der Blume eben die Lettice sieht. Aus keinem anderen Grunde verflicht er auch, es koste, was es koste, den Edw. Arden in die Allegorie, obwohl derselbe mit der Sache absolut nichts zu schaffen hat.

Hier steckt, wie ich später zeigen werde, der eigentlich entscheidende Grundfehler von Halpins gesammtem Erklärungsversuche; und — wunderbar genug — kraft unausweichlichen Naturgesezes hat dieser Fehler auch eine Confusion ohne gleichen in den historischen Theil von Halpins Untersuchung gebracht, obwohl ich sicher bin, alle unbefangenen Sachverständigen auf meiner Seite zu haben, wenn ich behaupte, Halpin hat sich trozdem als lichtvollen Kopf durch seine Abhandlung ausgewiesen.

Ehe mit der Lettice, um den verhassten Mann, in dem er das eigentliche Hinderniss der französischer Seits so dringend gewünschten Heirath wähnte, zu stürzen. Da brach endlich der so unvernünftig und gewissenlos herauf beschworene Sturm gegen Leicester los. „Then", sagt Halpin S. 38, „was it that the astounding intelligence reaching the Lady Douglas, she hastened to remonstrate her injuries, and claim her marital rights: then was it that Leicester, repudiating her, repeated his former clandestine marriage with the Lady Lettice: and, finally, then it was that Elizabeth, indignant at the insult offered to herself, „„commanded Leicester not to stir out of the castle of Greenwich""; and would have committed him to the Tower, had not the generosity of the Earl of Sussex prevailed over his rivalry and resentments, and induced him to plead, in abatement of the royal displeasure, that „„none man was to be troubled for a lawful marriage.""

Damit sind wir an den Anfang des Endimion versezt, sofern wir nur von der Lettice absehn, deren Haltung in der Maske von Lylys Floscula erst später verständlich werden wird, und sofern wir Lylys Eumenides ausser Acht lassen, in welchem nicht — wie Halpin meint — die Personenmaske des Sussex gefunden werden darf, sondern nur ein allegorischer Schemen, auf dessen Gestaltung die historische Figur des Sussex einigen Einfluss gehabt hat [1]).

1) Ausser dem Eumenides sucht Halpin auch die Semele, die Dipsas und den Geron als Personenmasken zu deuten. Ich gehe schon deshalb auf diese Deutungsversuche nicht näher ein, weil sie für den Sommernachtstraum nicht die geringste Aufklärung gewähren. Obgleich aber meine Analyse des Endimion ausgearbeitet ist, ehe ich das Glück gehabt hatte, mit Halpins Abhandlung bekannt zu werden — eine Thatsache, die keinem meiner Leser, der die halpinsche Abhandlung kennt, entgehn kann — und obgleich ich daher das Urtheil: nur der Endimion selbst, die Cynthia, Tellus und Floscula seien wirkliche Personenmasken, ausgesprochen habe, ohne eine Ahnung davon zu haben, in welcher Ausdehnung Halpin die persönlichen Beziehungen des Endimion verfolgt hat, so muss ich doch dieses Urtheil im Ganzen aufrecht erhalten. Nur so viel kann und muss ich zugeben, dass die von Halpin aufgedeckten Personalien für das Verständniss des Endimion sehr werthvoll sind, zum Theil sogar

Lyly schiebt alle Schuld der Sheffield zu, wie ich in meiner Analyse des Endimion hinlänglich nachgewiesen

---

werthvoll erst dann, wenn man ihnen eine andere Beziehung giebt, wie Halpin. Das möchte ich vor allem von dem behaupten, was Halpin über Lord Shrewsbury beibringt. Auffälliger Weise lässt nämlich Halpin die Pantomime des Endimion bei seiner Erklärung völlig unbeachtet; für das historische Verständniss der bedeutsamen Pantomime, welche der Greis mit seinem dreiblättrigen Buche aufführt, ist aber das Schicksal Shrewsburys zum Theil von erheblicher Bedeutung. Shrewsbury, der erste Gefangenwärter der Maria Stuart, wird darin als Beispiel vorgeführt, wie begierig die Herren Hofgevattern jeden Stoff aufgreifen, um den Unschuldigen der Elisabeth als abtrünnig zu verdächtigen, der auch nur zufällig in eine Lage gebracht ist, die den Schein erwecken kann, als hätte er nicht alles auf ihre Gunst gestellt. Ob dieser Greis mit dem Quellengreise Geron identisch ist, in dem Halpin den Shrewsbury sehn will, und den die Wissenschaft von einem „sadest tale" drückt, für das er kein Auditorium finden kann, kann füglich dahin gestellt bleiben; ich möchte es aber annehmen. Dann aber kann Lyly bei der Ehehälfte dieses glücklichen Greises, bei der Dipsas, nicht an die Lady Shrewsbury gedacht haben, sondern es spricht alles dafür, dass der gewissenlose Mann in der Dipsas die unglückliche Schottenkönigin, die Maria Stuart vor Augen gehabt hat, deren Verhältniss zu Shrewsbury sich auch in Tellus Verhältniss zu Corsites widerspiegelt. Die unehrenhafte, kriecherische Cynthiavergötterung der Elisabeth tritt dadurch um so schroffer hervor; denn der Name Dipsas ist mit raffinirter Schlauheit gewählt. Es heisst nämlich in den Amores (!) Ovids I. 8, v. 1—3:

> Est quaedam, — quicunque volet cognoscere lenam,
> Audiat! — Est quaedam, nomine *Dipsas* anus
> *Ex re nomen habet.*

Dem entspricht auch vollkommen der Name ihrer Dienerin „Bagoa" vgl. Ovid, Am. II, v. 1 u. 2. Bekanntlich hat Elisabeth selbst zu Zeiten den Plan gehegt, Maria Stuart mit Leicester zu vermählen. Endimions Dipsasschlaf nimmt dadurch eine ganz besondere historische Bedeutung an, welche durch die Verfilzung dieser Hexe mit dem Bücher- und Quellengreise deutlich gemacht wird. Die Sheffield wird auf diese Weise mit Maria Stuart in Parallele gestellt, und Elisabeth darauf hingewiesen, dass ihre Reize bei Leicester noch überwogen haben, als ihm die Aussicht auf die Hand einer Maria Stuart eröffnet war. Die nahe liegende Consequenz daraus zu ziehn ist der Elisabeth überlassen. Da aber der Endimion, wie ich bereits S. 259 N. 2 gesagt habe,

habe. Diese allein muss daher auch Leicesters Ungnade — den vierzigjährigen [1]) Schlaf! — durch ihre kuppleri- schen Künste, in der Allegorie durch seine dipsasische Be- hexung — verschuldet haben. Das fabelhafte lunary bank hält Halpin für eine Allegorisirung des Schlosses Green- wich [2]). Er wird darin recht haben; doch bleibt deshalb

---

deutlich erkennen lässt, dass Elisabeth auch über Leicesters ke- nilworther Werben ungehalten war, so lässt sich in dieser Alle- gorie auch die Absichtserkennen, der Elisabeth zu insinuiren, dass ein Mann, dem sie selbst so weite Aussichten eröffnet, auch auf den Gedanken kommen konnte, um ihre eigne Hand zu werben.

1) Vgl. Halpin S. 60.

2) „Greenwich was the birth-place and favourite residence of Elizabeth. It is, therefore, pointedly and appropriately (?) represented by the bank of *lunary*, or moonwort, a plant sa- cred to Cynthia (?) (Das ist wohl nur so aufs gerathewohl hin behauptet.), and called after her name. The „„dark cave““ may properly figure the gloomy state-prison, the Tower.“ (Hal- pin S. 60 Note). Wie Lyly dazu kommt, die Tellus den Corsi- tes zu einem Versuche aufstacheln zu lassen, den Endimion von seiner vierzigjährigen Mondwurzschlafstelle zu entfernen, hat Hal- pin nicht ermittelt; ja er hat es nicht einmal unternommen zu ermitteln, obgleich streng genommen damit wohl die behauptete allegorische Bedeutung des lunary bank genügend gesichert wäre. Ich wage indess auch so diese Bedeutung nicht anzu- zweifeln. Lylys Darstellung legt dann aber die Vermuthung nahe, dass bei den Verhandlungen, die Leicester von Greenwich aus mit der Sheffield geführt hat, leztere durch ihre Vertrauens- personen den Leicester zu bestimmen versucht hat, zu entwei- chen. Bei der Elisabeth wenigstens muss ein solcher Glaube erweckt sein; denn der Umstand, dass später die Cynthia eine Wache neben den schlafenden Endimion stellt, um ihn vor wei- teren Erweckungs- und Enthebungsversuchen sicher zu stellen, lässt mit grosser Wahrscheinlichkeit darauf schliessen, dass Eli- sabeth misstrauisch geworden und eine strengere Beobachtung des greenwicher Verbannten angeordnet hat. Lyly war durch seine Advocatenrolle — in seinem Sinne selbstverständlich — dazu gezwungen, das Misslingen der sheffieldschen Aufreizungen als handgreiflichen Beweis von Leicesters Treue hinzustellen; da- her das widerliche allegorische Zerrbild in Actus quartus, scaena tertia. Ist Leicester wirklich unter strengere Aufsicht gesezt worden, so lag darin gewiss recht wenig Erfreuliches; es gehört die ganze Unerschöpflichkeit jenes kriecherischen Galgenhumors

das, was ich oben über dasselbe gesagt habe, nicht weniger wahr; es ist Lylys Bestreben, auch eine moralische Idee durch dasselbe zu verkörpern. Auch an den drohenden Tower ist vernehmlich genug dadurch erinnert, dass die Tellus in ein Wüstenschloss gebracht wird [1]).

Halpin fährt an der obigen Stelle fort: „It was probably during this confinement that Leicester contrived . . . to prevail on the Lady Douglas“ (Sheffield) „to resign her claims on him, and enable him to legalize his marriage with the Countess of Essex, by herself entering into the bounds of matrimony with Sir Edward Stafford. And that she did so whilst he was a prisoner at Greenwich is most probably, from her own account of the matter given in evidence, in the succeeding reign, on the trial of her son's (Sir Robert Dudley's) claims to the legitimate succession to his father's“ (Leicesters) „titles and proprieties.“ Daranf erwarb Leicester die Gunst Elisabeths sehr schnell wider.

Damit sind wir an das Ende des Endimion versezt: die Aussöhnung Endimions mit der Cynthia; die Vermählung der Tellus mit dem Corsites. Dass leztere ebenfalls auf Befehl der Cynthia geschieht, ist unerheblich; sicher hatte unter den obwaltenden Verhältnissen Elisabeth ein entscheidendes Wort mitzusprechen, auch wenn Halpins Vermuthung, dass die Sheffield wirklich in Haft gebracht worden, nicht richtig sein sollte. Bei den Verwirrungen, die Leicesters Streiche in allen den Civilstand der Sheffield

---

dazu, mit welchem die Hofpoeten à la Lyly selbst die despotischsten Handlungen der Elisabeth behandelten, um aus diesem Theile der leicesterschen Schicksale die Farce zu machen, die Lyly im Endimion daraus gemacht hat.

1) Sollte die Elisabeth etwa die Sheffield ebenfalls in Gewahrsam gebracht haben, so hätte sie nur ganz ihrem Charakter und Temperamente gemäss gehandelt. Halpin vermuthet daher auch, dass die Sheffield ihrem nachmaligen Gemahle Stafford wirklich als Statsgefangene in Folge der 1578er Katastrophe übergeben sei, obwohl keinerlei urkundliche Belege dafür vorhanden sind. Ms. Es. bedarf es indess einer solchen Vermuthung nicht unbedingt; der süsse Hofpoet kann sehr wohl seiner Phantasie die Pein angethan haben, in der im Texte angedeuteten Weise von den Thatsachen abzuweichen.

und Lettice betreffenden Fragen angerichtet hatten, musste hier gewiss die Krone heilend eingreifen.

Alle vorstehenden Feststellungen, die sich noch in vielen Beziehungen bis in kleine Details hinein vervollständigen liessen, weisen darauf hin, dass der Endimion eine Maske ist, die zur Feier irgend einer bestimmten Gelegenheit gedichtet sein muss; man kann daher erst dann die historischen Beziehungen dieses Stückes als vollkommen fest gestellt betrachten, wenn auch die Frage beantwortet ist, an welche Festlichkeit sich dasselbe anlehnt. Diesen Punkt hat Halpin unbeachtet gelassen; er spricht sich nur dahin aus, dass der Endimion noch bei Lebzeiten Leicesters, also vor dem 4. September 1588 und nach der Vermählung der Sheffield mit Lord Stafford (1583?) auf die Bühne gebracht sein müsse. Darin wird er keinen Widerspruch zu fürchten haben. Schauen wir uns aber in Leicesters Lebensgeschichte etwas genauer um, so finden wir, dass in das Jahr 1585 ein Ereigniss fällt, was für ihn insofern von höchster Bedeutung war, als es den vollkommenen Abschluss der 1578 über ihn herein gebrochenen Katastrophe brachte, und ihn wider zu hohen Ehren empor hob; ich meine seine Ernennung zum Oberbefehlshaber der in den Niederlanden stehenden Truppen. Vergegenwärtigt man sich den Inhalt der Büchergreispantomime und den Schluss des Endimion recht genau, so wird man auch nicht einen Augenblick zweifeln, dass sich Lyly just an dieses freudige Ereigniss anlehnt. Und eben daraus erklärt sich auch die Haltung der Floscula im Endimion. Dieselbe war von der Elisabeth unerbittlich verstossen [1]; jezt wo Leicester in die Niederlande abgehen sollte, benuzte er die Gelegenheit, sich selbst, und in schüchterner Weise auch seine Gattin der Gunst der Königin empfehlen zu lassen durch ein schlaues device des Hofpoeten, der Elisabeths Humore so sorgfältig für sein Handwerk studirt hatte. Denn daran wird niemand, der die historischen Beziehungen des Endimion erkannt hat, zweifeln wollen, dass derselbe geschrieben ist, um den Leicester vor den bösen Zungen seiner mannigfachen, tief ge-

---

1) Vgl. Halpin SS. 40 u. 41, dem auch das entnommen sein dürfte, was Elze, Abhandlungen S. 115 über diesen Punkt sagt.

kränkten Feinde zu decken, die während seiner Verbannung Gelegenheit genug gehabt hatten, Elisabeths Ohr zu gewinnen [1]). Die Pantomime, namentlich die Pantomime, welche der „Greis“ aufführt, und die am Schlusse des Stückes so sorgfältig durchgenommen wird, sind ein Avis, wie man es bei derartigen Gelegenheiten der Elisabeth zu geben pflegte, und deshalb auch sorgfältigst in ihrem Geschmacke gehalten. Für dieselbe Datirung spricht auch noch als höchst gewichtiges Argument, das „Cupid all armed“ in Oberons Vision, mit welchem Warburton so wenig hat fertig werden können, dass er einen alarmirten (alarmed) Cupido daraus hat machen wollen [2]). Soweit unter diesem Cupido eine bestimmte Person zu verstehen ist, ist er unfraglich Endimion-Leicester. Weil nun aber Shakespeare den Zusamsammenhang der Dinge genau kannte, und weil es seine Absicht war, auf diesen Zusammenhang, wenn auch nur sehr versteckt, hinzuweisen, so stellt er sich den Cupido als vollbewaffneten Krieger dar, und nennt ihn — allerdings höchst unmythologisch und für den Uneingeweihten gänzlich unversändlich — „all armed“ [3]).

---

1) Halpin urtheilt durchaus richtig, wenn er S. 59 sagt: „The dramatic tale“ (scil. des Endimion) „is . . . precisely such a version of the domestic story“ (zwischen Leicester, der Sheffield und Lettice) „as we may well imagine Leicester would willingly have imposed upon the Queen.“ Es lässt sich daher um so weniger bezweifeln, dass Lyly das Stück als der gedungene Advocat Leicesters geschrieben hat, als Leicester nachgewiesenermassen auch bei den kenilworther Festlichkeiten die Elisabeth durch allegorische devices hat bearbeiten lassen, zu denen er den Hofpoeten die nöthigen Andeutungen gab. Er hatte deshalb z. B. 1575 den Dichter Gascoyne mit nach Schloss Kenilworth genommen; Gascoyne hatte das Hauptdevice entworfen, musste aber das Missgeschick erfahren, dass die Königin es nicht zur Aufführung kommen liess, weil sie plözlich ausserordentlich übellaunig wurde. (Halpin S. 26 f.)

Diese Thatsachen sind auch für das Verständniss von Oberons Vision von höchster Wichtigkeit; und das ist eben der Grund, weshalb ich sie hier fest stelle.

2) Dass Halpin Warburtons Textesverschlechterung als gleichgiltige Conjectur behandeln konnte, ist mir unbegreiflich.

3) Es liegt in diesem Cupid „all armed“, historisch so ge-

Wir kommen hiernach zu dem sehr wichtigen Resultate, dass der Endimion mit den kenilworther Festlichkeiten, abgesehn von den indirecten Andeutungen, die ich S. 261 N. 1 aufgedeckt habe und der sehr vorsichtigen Anspielung an diese Zeit höchster Gunst in der Einleitungsscene, gar nichts zu thun hat, sondern Leicesters wechselnde Schicksale seit 1578 behandelt.

Mit diesen sauberen Leicesteriaden hängt ganz offenbar auch die Gallathea Lylys zusammen. Ein Passus aus dem Briefe eines hoffnungsvollen Statsjünglings (puer regius, Kammerjunker, hentchman der Elisabeth) an seinen Herrn Papa, d. h. des Gilbert Talbot vom 11. Mai 1753, welchen Halpin S. 42 mittheilt, sezt uns — wenn nicht alles trügt — in die Lage, diese Thatsache constatiren zu können, wobei wir aufs neue Gelegenheit haben werden, Leicesters unübertreffliche Capacität in rebus eroticis zu bestaunen. Gilbert Talbot vertraut nämlich seinem lieben Vater, dem Grafen

---

deutet, wie ich es hier gethan, zugleich ein sehr bitterer Sarkasmus. Dass die Weiber Muth und Tapferkeit bewundern, ist eine bis zur Sprichwörtlichkeit bekannte Thatsache. Die mythologisch so widerspruchsvolle Vorstellung deutet demnach durch einen markigen Pinselstrich an, dass Leicester den Krieger „gespielt" habe, um dadurch als Cupido zu wirken, und also seine Zwecke desto sicherer zu erreichen.

Verleitet durch die landläufigen kritiklosen Berichte über Halpins Abhandlung, die ich leider erst jezt kennen gelernt habe, bin ich noch in der 2. Auflage meiner Studie von der Ansicht ausgegangen, Oberons Vision beziehe sich durchaus nur auf die kenilworther Festlichkeiten; und auf diese völlig unrichtige Voraussezung habe ich a. a. O. S. 92 eine Erklärung der viel besprochenen Stelle:

That very time I saw *(but thou couldst not)*
Flying between the cold moon and the earth
Cupid all arm'd,

gegründet, die, wie ich jezt deutlich erkenne, in ihren historischen Resultaten verfehlt ist. Die Frage, ob Shakespeare wirklich die kenilworther Festlichkeiten als Kind mit angesehn, ist, wie sich nach meinen gegenwärtigen Untersuchungen heraus stellt, völlig interesselos; und die Worte: but thou couldst not, enthalten nichts weiter, als den bitteren moralischen Vorwurf, dass das kindliche Gemüth unfähig ist, solche Spiele zu erfinden, wie sie Lyly auf Leicesters Geheiss erfunden hat.

von Shrewsbury, folgende wichtige Neuigkeit von Elisabeths Hofe an: There are towe sisters nowe in the Courte, that are very farre in love with him, as they have been longe: my Lady Sheffield [1]), and Frances Howarthe; they (of lyke stryving who shall love him better) are at great warres together, and the Queine thinketh not well of them, and not the better of him; by this means there is spies over him. Der „er", um den sich dies Rädchen als um seine Spindel dreht, ist kein anderer als Endimion-Leicester; wir können demnach mit grosser Bestimmtheit annehmen, dass auch die Gallathea seinen Thaten und directen Anregungen ihre Entstehung verdankt, und den Zustand, in welchen Leicester zur angegebenen Zeit Cynthias Hof versezt hatte, in den mythologischen Allegorienstil übersezt. Die Gallathea muss demnach auch älter sein wie der Endimion [2]).

---

1) Unsere Tellus, wie ich berichtet habe, war eine geborene Howard.

2) Fairholt sezt die Gallathea, die nachweislich schon 1585 über die Bühne gegangen ist, erst nach dem Endimion. Die Frage hat für mich insofern Bedeutung, als sie für die angedeutete historische Beziehung präjudiciel ist; denn dass Lyly nach dem Endimion nochmals auf das Liebesverhältniss Leicesters mit der Sheffield und ihrer Schwester Francisca zurück gekommen wäre, ist ganz undenkbar. Fairholts Chronologie der lylyschen Dramen ist aber auch nichts weniger, als massgebend, giebt er doch nicht einmal Gründe für seine chronologische Einreihung der einzelnen Stücke an, und zwar — wie mir scheint — aus dem einfachen Grunde nicht, weil er keine hat, sondern ganz nach ungefähr verfährt. So unbescheiden es klingen mag, ich ziehe ganz entschieden in Zweifel, dass ich mich über den historischen Gehalt der Gallathea täusche; und habe ich darin recht, so muss dieselbe auch vor der Katastrophe im Jahre 1578 — wahrscheinlich um dem Hofklatsche über das Verhältniss Leicesters zur Sheffield ein Paroli zu bieten — auf die Bühne gebracht sein. Lyly, der 1575 den Titel eines Magister Artium zu Oxford erwarb, muss ungefähr 1576 nach London gekommen sein und mit seinem Woman in the Moone debutirt haben. Sehr gut kann er somit 1577 in Leicesters Auftrage die Gallathea geschrieben haben. Bemerkt sei hier übrigens noch, dass, sollte meine Behauptung richtig sein, die beiden Schwestern Howard seien die Urbilder der lincolnshirer Gallathea und Phillida, in eben diesem Schwesterpaare auch die Urbilder der Helena und Hermia gefunden sind; ein Umstand, der manches zur Erklärung von Helenas

Die Liebesabenteuer Leicesters sind aber noch viel bösartiger, als sich aus meiner bisherigen Darstellung erkennen lässt; selbst der Mord ist denselben nicht fern geblieben. Nach Halpin (SS. 30, 31) steht es z. B. zweifellos fest, dass Leicester im J. 1560 seine erste Frau Amie Robsart hat umbringen lassen, um seine Hand zu einer neuen Ehe frei zu haben, und wir werden später noch sehen, dass Leicester weiterer greuelvoller Morde dringend verdächtig ist. Diese Verhältnisse haben im Hamlet eine poetisch abgeklärte dramatische Gestalt gefunden; aber sie haben schon weit früher der englischen Bühne Unterhaltungsstoff geliefert; und eines der Stücke, die aus diesem Schmuze eine schmuzige Nahrung gesogen ist Rob. Greenes Jacob IV. Das Stück kündigt sich im Vorspiele selbst unzweideutig als „Zeit- und Sittengemälde" an. Bohan sagt zu Oberon: Now ... I will show thee whay (why = weshalb) I hate the world by demonstration. (I'll show thee by demonstr.) In the year 1520 was in Scotland a king, over-ruled with parasites, misled by lust, and many circumstance too long to trattie (offenbar = treat) on now, *much like our court of Scotland* (gemeint ist: of England) *this day*. That story have I set down. Gang (= go) with me to the gallery, and I'll show thee the same in action by guid (= good) fellows of our countrymen; and *then when thou seest that, judge if any wise man would not leave the world if he could.* Oberon erwidert: That will I see: lead, and I'll follow thee; und damit beginnt die Aufführung des eigentlichen Dramas, in welchem der König — wie Leicester — sein jugendschönes Weib ermorden lassen will, nur weil er glaubt auf keinem anderen Wege die Hand einer neuen Geliebten gewinnen zu können, in die er sich ohne alle Ursache bis zum Wahnsinn vergafft hat.

In der folgenden Abhandlung werde ich zu zeigen haben, dass Greenes Jacob IV nicht bloss eine eminente Bedeutung für die Entstehungsgeschichte, sondern auch für den ideellen Inhalt, namentlich für die Symbolik des Sommernachtstraumes hat; meine Beweise dafür haben die Stärke,

---

Rede: We, Hermia, like two artificial gods u. s. w. beitragen kann.

dass ich dem Leser zumuthen darf, schon hier die Thatsache selbst als fest stehend vorauszusezen. Da wirft sich denn ganz von selbst die Frage auf: wie kommt der Dichter des Sommernachtstraums dazu, grade diese Dichtung, sowie Lylys Gallathea, Endimion und Woman in the Moone in so hervorragender Weise in seiner Dichtung zu berücksichtigen? Dieser Frage bis auf ihren lezten Grund zu blicken, dürfte dem Dichter selbst nicht möglich gewesen sein; unverkennbar kommen dabei gewisse persönliche Empfindungen der verschiedensten Art — wie eine gewisse wahlverwandtschaftliche Zuneigung zum Grafen Robert Essex und die Angriffe, welche der Dichter vornehmlich in Greene's Groatsworth of Wit zu erleiden gehabt — mit ins Spiel, deren Antheil an der Willens- und Vorstellungsbestimmung des Dichters unbestimmbar sind. Vor allem aber hatte derselbe ein bestimmtes ästhetisches Ziel im Auge, das über aller äusserlichen Beeinflussung seines empfindenden Ichs stand, und von diesem Standpunkte, das heisst vom rein ästhetischen Standpunkte aus, muss allerdings eine bestimmte Antwort auf die obige Frage gefunden werden können; das Gedicht selbst muss sie uns geben, wie einst der strassburger Münster Göthen seine Auskunft über die Geheimnisse seines Planes nicht verweigert hat. Wie aber sollen wir das Gedicht fragen? sollen wir dasselben in seiner in sich geschlossenen Ganzheit zu Rathe ziehen oder uns an einen besonderen Theil wenden? An einem echten Kunstwerke giebt es keine Theile, die ein besonderes Dasein für sich führten; und so auch nicht am Sommernachtstraume. Nur die Antwort also, die uns das Ganze giebt, kann eine richtige sein. Halpin, ich habe es bereits gesagt, hat grade darin seinen Hauptfehler gemacht, dass er sich um Auskunft an einen einzelnen Theil gewandt, und seine Antwort ist deshalb auch völlig unbefriedigend; sie berücksichtigt gar nicht, dass der ganze Körper des Sommernachtstraums von dem Safte durchströmt ist, welcher die einzelne Blüthe getrieben, die sie pflückt; und Elze, der den Halpin verbessern will, macht es im Grunde ebenso. Er betrachtet thatsächlich Oberons Vision, nach Halpins Vorgange, als eine in sich geschlossene Einheit, in welcher

gewisse Lebensschicksale der Lettice kurz angedeutet werden in allegorischen Formen, die vordem [1]) Lyly erfunden hat, und er sucht nur nachzuweisen, dass die Andeutungen am Plaze seien, weil der Sommernachtstraum zur Feier von Essex Vermählung mit der Witwe Philipp Sidneys gedichtet sei. „Nur ein Punkt", sagt er an der schon S. 185 allegirten Stelle, „ist übrig, über den uns der gelehrte Erklärer Aufklärung schuldig geblieben ist, nämlich welche Veranlassung und Absicht der Dichter hatte, diese alte vergessene Geschichte in sein Stück zu verflechten. . . . . Die ganze Allegorie gewinnt, nach unserer" (d. h. nach Elzes) „Ueberzeugung, erst dann ihre rechte Erklärung und Bedeutung, wenn der Sommernachtstraum das zu Essexs Vermählung aufgeführte Festspiel war." „Bei eingehender Betrachtung", wird dann flugsweg weiter behauptet, „lässt sich schwerlich verkennen, dass Shakespeare in dem wunderlichen Liebeswirrwarr des Sommernachtstraums die Liebesverhältnisse der Aristocratie wie in einem Spiegelbilde geschildert hat. Dem Zwecke der dramatischen Dichtung, wie er ihn später im Hamlet angegeben hat, dass sie der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten bestimmt sei, ist der Dichter schon hier nachgekommen [2]). Die Liebesver-

---

1) Dies „vordem" ist noch viel zu günstig für Elzes Standpunkt; Elze wirft im Gegentheil S. 110 Note 1 seiner Abhandlung Zum Sommernachtstraum den Gedanken hin, der Endimion könne ebenfalls zu Essexs Hochzeit gedichtet sein! Abgesehn davon, dass Elze auf diese Weise den unwiderleglichen Beweis führt, dass ihm der Endimion absolut unbekannt ist, so entzieht er damit der halpinschen Beweisführung, ohne welche seine ohnehin bodenlose Abhandlung auch ihr scheinbares Fundament verliert, all und jeden Boden. Wer nicht voraussezt, dass der Endimion älter ist, wie der Sommernachtstraum, kann unmöglich zugeben, dass aus den Allegorien dieses Stückes irgend welcher Schluss betreffs der historischen Erklärung des Sommernachtstraums gezogen wird; wer aber gar — wie Elze — beide Stücke gleichzeitig entstehen lässt, der hat kein logisches Recht aus Lylys Allegorien auch nur die geringste Folgerung auf die Allegorie Shakespeares zu ziehen.

2) Ganz gewiss ist er das; nur freilich in einem wesentlich anderen Sinne, als Elzes Schulweisheit entdeckt hat. Die Ausschweifungen der Leicester u. s. w. hat weder Shakespeare noch sonst

wicklungen zwischen Lysander, Demetrius, Hermia und Helena, wie die unerklärliche Leidenschaft Titanias für den eselsköpfigen Zettel hatten ohne Zweifel die grösste Analogie mit den Liebesgeschichten am Hofe, in denen die Familien Leicester, Essex und Sidney" (wie zur Genüge aus Halpins Abhandlung zu ersehen), „die hervorragendsten Rollen spielten. Wie in ihrer ganzen gesellschaftlichen Stellung, so fühlten sich diese Familien namentlich in Bezug auf ihre Liebesverhältnisse als eine bevorrechtete Klasse, welche ohne Rücksicht auf bürgerliche Schranken und Anschauungen, allen Neigungen und Launen den Zügel schiessen lassen durften. . . . Von diesem Gesichtspunkte aus bildet nun die Liebesgeschichte in Kenilworth ein nicht auszulassendes Glied in der Kette. (!) Das war ein zu folgenschwerer Wendepunkt für die Liebesschicksale der betreffenden Familien [1]), als dass ihn der Dichter hätte übergehn dürfen" u. s. w.

---

je ein Dichtergenie für eine natürliche Haltung des Menschen gehalten; das sind Abweichungen von unserer wahren Natur; aber in der That hält er ihnen den Spiegel der Natur, verkörpert in Oberon, Theseus und der Hippolyta entgegen, lässt sie sich in diesem Naturspiegel abspiegeln. Dass Hamlets Wort in der That in diesem Sinne gemeint, und dass Elze sehr weit von Shakespeares Sinn entfernt geblieben ist, werden nicht bloss meine demnächstigen Ausführungen ergeben, sondern meine Nachweisungen über den Tempest im Anhange zu diesem Abschnitte lassen auch nicht den geringsten Zweifel darüber.

1) Wie sich der Leser aus Ulricis Werk: Shakespeares dramatische Kunst, oder aus v. Friesens Shakespearestudien überzeugen kann, hat man gegen Elzes Essexhypothese — abgesehn von gewissen ästhetischen Bedenken — besonders die historische Thatsache geltend gemacht, dass Essex seine Vermählung der Elisabeth streng verheimlichen musste, dass Elisabeth, als sie später doch Kenntniss davon erhielt, in hellen Zorn aufgelodert ist (Halpin, Oberon's Vision S. 63 Note). Ich muss indess bekennen, dass mir dieser historische Einwand, welcher Elzen, als er seine Essexhypothese dichtete, genau so bekannt gewesen ist wie dem Ulrici und v. Friesen, völlig bedeutungslos erscheint, grade so unerheblich wie die ästhetischen Principienreitereien ohne Saft und Kraft, auf die Alex. Schmidt seinen vermeintlichen Nachweis stüzt, der Sommernachtsraum sei überhaupt keine Maske, mit denen mich hier zu befassen ich aber eben ihrer

Die vorige Note hat dem Leser schon gezeigt, dass gegen diese Darstellung, sowie überhaupt gegen die elze-

---

ungreifbaren Schattenhaftigkeit halber, nicht die geringste Neigung verspüre. Was hätte den Essex hindern können, sich zu seiner Vermählung ein Hochzeitsgedicht schreiben und aufführen zu lassen? Mit dem Gedichte war ja doch die Thatsache der Vermählung noch nicht publicirt, und diese leztere konnte deshalb — möglicher Weise — trozdem noch geheim gehalten werden. Beugte sich Essexs stolzer Sinn überhaupt so weit, der Elisabeth seine Vermählung zu verheimlichen, so konnte es ihm auf dies surplus nicht ankommen. Schlimmer steht die Sache schon, wenn man die Kürze der Zeit bedenkt, in welcher das Hochzeitsdrama hätte geschrieben und zugleich einstudirt sein müssen. Elzes Phantasie hat sich offenbar an seiner Essexhypothese so stark überreizt, dass sie ausser Stande geblieben ist, in diesem Punkte das richtige Mass zu halten. Was er in seiner Abhandlung Zum Sommernachtstraum vorbringt, um diese Möglichkeit plausibel zu machen, sind leere Dispute über die Quadratur des Cirkels, so sorgfältig auch dafür gesorgt ist, das antiquarische Material dabei nicht fehlen zu lassen. Doch auch dieser Einwand, der ja immerhin nur eine praesumtio facti gegen Elzes Hypothese erzeugen würde, mag fallen gelassen werden; trozdem bleibt immer noch ein peremtorischer historischer Einwand gegen Elzes Hypothese übrig, und es ist mir unbegreiflich, dass Ulrici ebenso wie v. Friesen grade d i e s e n Einwand nicht einmal angedeutet hat. Wie kommt denn Elze zu der Behauptung: „Von diesem Gesichtspunkte aus bildet die Liebesgeschichte in Kenilworth ein nicht auszulassendes Glied in der Kette“? Das ist ja den geschichtlichen Thatsachen vollkommen widersprechend, insofern es auf Schloss Kenilworth zwar zu einer vielleicht nur vorübergehenden Verstimmung zwischen Elisabeth und Leicester, nicht aber zu einer wirklichen Katastrophe gekommen ist. Die Katastrophe trat, wie ich gezeigt habe, erst 3 Jahre später ein; von den Gründen der Verstimmung während der kenilworther Festlichkeiten wissen wir nichts bestimmtes, und es ist ein durchaus unkritisches Verfahren Halpins, hierbei die Sheffield und Lettice ins Spiel zu bringen, obwohl er selbst bezweifelt, dass eine von ihnen bei den Festlichkeiten zugegen gewesen. Elze aber treibt diese Kritiklosigkeit auf die Spize, indem er aus dieser imaginären Thatsache, deren völlige Unmöglichkeit die Ereignisse des Jahres 1578 unumstösslich beweisen, in Verbindung mit seiner ebenso imaginären wie trivialen Essexhypothese die Nothwendigkeit der Vision Oberons für den Sommernachtstraum ableitet; der Vision Oberons, deren wirkli-

sche Essexhypothese eine wahrhaft erdrückende Menge der aller gewichtigsten Bedenken vorliegen, auch wenn man

---

ches Verständniss ihm bisher ein böhmisches Dorf, nein ein undurchdringlicher Wust, geblieben ist! Diese Thatsache hellt sich auf wie die Nacht vom Blize, sowie man aus der Isolirtheit heraustritt, mit der Halpin zu seinem Schaden Oberons Vision betrachtet hat. Shakespeares Floscula und Lylys Floscula beide als Lettice gesezt, was in aller Welt kann sich dann wohl der Dichter des Sommernachtstraumes dabei gedacht haben, wie kann er zu der Vorstellung gelangt sein, dass der Saft seiner Floscula, also so zu sagen die Lettice-Essenz jedes menschliche Auge mit Liebeswahnsinn behaftet mache? Ich frage: wie kann er zu solcher Vorstellung gelangt sein? und ich füge hinzu: wie kann es jemand unternehmen, vom Standpunkte der Essexhypothese, diese Nuzanwendung der shakespeareschen Floscula als ein für den Grafen Essex unverfängliches Ding hinzustellen, oder gar so verblendet sein, wie Elze, sie ganz zu ignoriren? Elze selbst hat offenbar unwillkürlich die Empfindung gehabt, dass er sich hier in ein böses Dilemma verfangen; die Behutsamkeit und Gewundenheit seiner Ausdrucksweise macht ganz enschieden diesen Eindruck, obwohl nicht zu bezweifeln steht, dass der praktische Mann zum Theil sich deshalb etwas unbestimmt ausdrückt, weil es ihm nicht recht passt, in einer allegorischen Frage bei Shakespeare so offen Farbe zu bekennen, dass er sich auf die bestimmte Deutung eines von ihm selbst als Allegorie im schlechtesten Sinne bezeichneten Sinnbildes einlässt. Seine Haltung bei Besprechung des Tempest lässt diese Klugheitsregel ebenfalls nicht ausser Acht. Dem Leser von Elzes Abhandlung über den Sommernachtstraum drängt sich unwillkürlich die Frage auf: will Elze nicht mit der Sprache heraus, um nicht durch offenes Aussprechen dessen, was er mit dem „nicht zu entbehrenden Gliede der Kette“ und dem „zu folgenschweren Wendepunkte für die Liebesschicksale der betreffenden Familien“ meint, seiner Essexhypothese in den Augen unbefangener Leser den Mangel des moralisch wie ästhetisch Widerwärtigen aufzudrücken, der unfehlbar jedes Phantasma brandmarkt, das das Schlechte künstlich zu poliren und aufzupuzen unternimmt; oder was hat er sonst für Gründe, sich so geheimnissvoll und salonmässig auszudrücken? Sollte ihm, der den ganz richtigen Gedanken ausspricht, dass das Einzelne im Shakespeare nur vollkommen versteht, wer den ganzen Shakespeare ganz kennt; ihm, der es selbst als ausgemacht vertritt, dass Shakespeare in seinen Meisterwerken überall naturwahr ist, wirklich dies Missgeschick widerfahren sein? widerfahren

vom Sommernachtstraume selbst vollkommen absieht; sie gehört einfach zu den puren Unmöglichkeiten. Das Ver-

---

vielleicht, weil Sammelfleiss, Sprach- und Literaturkenntniss, formale Eleganz, alles herrliche Aeusserungen wissenschaftlicher Bildung, weder einzeln für sich, noch zusammen wirkend den einzigen Edelstein, das klare Bewusstsein, verschaffen können, von dem was naturwahr ist; das heisst das klar bewusste ästhetische Gefühl? Fast möchte ich es glauben; denn an dieser Stelle lässt uns Elze höchst weislich über die eigentlichen Thatsachen, die „den folgenschweren Wendepunkt" bilden, völlig unaufgeklärt; und an einer späteren Stelle (Abhandlungen SS. 113—116), welche ich weiter unten besprechen werde, sezt er uns nur auseinander, welche schlimmen Dinge wir nicht zu glauben haben, ohne uns den geringsten Wink darüber zu geben, wie wir denn positiv die Bildersprache des Dichters — die doch auch für ihn ohne allen Widerstreit eine Bildersprache ist, und bei der er sich somit doch etwas bestimmtes gedacht haben sollte — zu verstehn haben. Ueberdies entwickelt er bei der lezteren Gelegenheit eine so verdächtige Sophistik, dass man unwilkürlich den Eindruck gewinnt, es ist ihm nicht ganz geheuer bei der Sache. Ich werde die Beweise dafür beibringen.

Delius schliesst seine Mittheilungen über Halpins Versuch Oberons Visions zu erklären mit der mürrischen Bemerkung: „Kehren wir von solchen weit hergeholten allegorischen Deutungen, bei denen man sich fragen möchte, für wen in seinem ganzen Publikum Shakespeare sie berechnet haben könnte, auf das einfache Verständniss des Textes zurück." Konnte nicht Delius auf den ingeniösen Einfall verfallen, mit Beiseitesezung der hausbackenen Moral verfallen, dass ein Genie wie Shakespeare sich magisch angezogen fühlen musste, dem Grafen Essex zu seiner Hochzeitsvergnügung ein Bild von den Liebeständeleien seiner gesammten Sippe und Freundschaft vorzustellen, und in der Mitte dieses anmuthig heiteren Bildes ein grosses feuriges Transparent anzubringen, in welchem die bei der Hochzeit gegenwärtige Mutter des Bräutigams die grösste Schande ihres Lebens in Flammenschrift verzeichnet fand als „verhängnissvollen Wendepunkt in den Liebesgeschichten ihres Hauses"? Konnte er sich nicht erinnern an Hamlets Wort: Das Gebackene vom Leichenschmauss gab kalte Hochzeitsschüsseln? vielleicht wäre es ihm dann möglich gewesen, Elzes kostbarstes Kleinod, seine unvergleichliche Essexhypothese vorweg zu nehmen, und damit an Elzes statt Halpins Werk zu Ende zu führen.

Wer sich zur Essexhypothese bekennt, sollte doch wenigstens so viel Takt besizen, grade die halpinsche Erklärung von

derbliche dieser — und aller übrigen Hochzeitshypothesen — aber liegt vom Standpunkte der Shakespeareforschung aus

---

Oberons Vision zu verwerfen. Aber freilich, wer wird den Ast absägen, auf dem er sizt? Oder sollte dennoch Elze dieses Akrobatenkunststück ausgeführt haben? Ja und nein. S. 110 sagt er mit den Worten vollendetster Unzweideutigkeit:

„Nachdem vorausgehende Erklärungsversuche, namentlich von James Boaden, den Weg gezeigt hatten, ist durch J. A. Halpins gelehrte und geistreiche Combination, wie uns scheint, in unwiderleglicher Weise dargethan worden, dass sich diese Allegorie" (scil. Oberons Vision) „auf die sogen. „„Princely Pleasures of Kenilworth"" bezieht, wo Leicester den lezten Versuch machte, die Hand der Elisabeth zu erobern. Halpin hat nachgewiesen, dass unter dem Monde die häufig als Cynthia allegorisirte Königin, unter der Erde die Gräfin Sheffield, unter der kleinen westlichen Blume die Gräfin Essex (Lettice Knollys, unseres Essex Mutter) und unter Cupido Graf Leicester gemeint sind."

Damit ist Elze auf den Baum geklettert und hat sich auf den Zacken von Halpins Erklärung gesezt. Auf diesem Zacken sizt er noch S. 112, während er uns das Liedchen von dem „nicht auszulassenden Gliede der Kette" und dem „folgenschweren Wendepunkte" vorsingt. Kaum aber ist das reizende Liedchen verklungen, so greift er S. 113 zur Baumsäge und fängt an, an dem Zacken, dessen Gestalt ihm nicht mehr recht behagt, zu sägen. „Man wird voraussichtlich zugeben", ruft er uns von seinem, dem Himmel genäherten Luftsize herab, „dass die Erwähnung des Festes zu Kenilworth für die Familie Essex, und nur" (und nur? — ein eigenthümliches „und nur") „für diese, von Interesse war; aber man wird einwenden, dass es ein sehr schmerzliches Interesse war, indem dabei die schuldvolle Vergangenheit der Mutter des Bräutigams in Erinnerung gebracht worden sei. Man wird geneigt sein, eine solche Anspielung vonseiten des Dichters als wenig taktvoll, ja gradeswegs als einen Missgriff zu bezeichnen. Wir" (d. h. Elze allein, nicht ich mit ihm) „glauben dagegen, dass die Unrichtigkeit einer solchen Auffassung sich ohne grosse Mühe darthun lässt." Und nun hurtig, und immer hurtiger an dem Zacken gesägt. Ich muss gestehn, ich kenne kein zweites so gänzlich misslungenes Stückchen Arbeit von Elze, als dieses Sägen. Und zwar aus folgenden — mich deucht — sehr gewichtigen Gründen:

1. ist Elzes Säge eine sehr sophistische Säge. Seine Auseinandersezungen haben einen starken Beigeschmack von dem Plaidoyer eines Advocaten, der selbst kein Vertrauen hat zu

darin, dass sie uns zu allerhand Allotriis anhält, und damit den Blick vom rechten Flecke ablenkt. Wenn Shakespeare

---

seiner Sache, desto mehr aber zu seiner dialectischen Gewandtheit. Sein Bemühen ist darauf gerichtet, die Schuld der Gräfin Essex hinweg zu disputiren, und zwar die Schuld nicht bloss betreffs des Mordes ihres ersten Gatten, sondern auch in Bezug auf ihr voreheliches Liebesverhältniss mit Leicester; oder wenigstens uns glauben zu machen, dass Graf Robert Essex nicht an die Schuld seiner Mutter geglaubt, mit derselben in gutem Einvernehmen gelebt habe; eine Annahme — beiläufig bemerkt — die den ohnehin grossen Wirrwarr ins Ungeheure steigert, da dann erst recht nicht abzusehn ist, wie der Dichter sich herausnehmen konnte, die Lady Essex unter der Allegorie der floscula occidentalis als gefallene Unschuld darzustellen. Wie steht es denn aber mit Elzes Beweisen? Auf die Ermordung des Walter Essex, die nur durch Halpins culpa lata in die Debatte gezogen ist, lege ich an sich gar keinen Werth; aber schon hier zeigt Elzes Beweisführung eine bedenkliche rabulistische Seite. Zunächst wird die antiquarische Feststellung gemacht, dass man damals in Vergiftungssachen höchst leichtgläubig war; eine Thatsache, die gar nichts verfängt, weil ein notorischer Mörder wie Leicester mit im Spiele ist. Dann aber wird S. 115 die apodicte Behauptung aufgestellt: „dass Walter Essex nicht an Gift starb, ist jezt erwiesen. S. Devereux, Lives and Letters I. 146.“ Also „jezt“? Wie das möglich ist, mag der Leser bei Devereux l. c. in Erfahrung bringen; genug, es steht jezt fest. Elze musste doch aus Halpin S. 35 Note y wissen, dass ein coroner's inquest über Walter Esexs Todesart statt gefunden hat, dass die coroner's jury ihr Verdict auf „natural death“ abgegeben, und dass auf diesem Verdict eben die Feststellung beruht, dass Walter Essex nicht an Gift gestorben; dass aber gegen die Richtigkeit dieses Verdicts die erheblichsten Bedenken vorliegen. Wozu dergleichen Umstände verschweigen, da Elze doch sonst so überaus freigebig mit derartigen Allegaten u. s. w. ist?

Noch viel rabulistischer aber ist Elzes Plaidoyer in Sachen der unbefleckten weiblichen Ehre der Lettice. „Devereux“ sagt er S. 115, macht Lives and Letters I. 132, 158 ff. nicht mit Unrecht geltend, dass Lettice Vater, der strenge alte Puritaner, der sie fortwährend“ (fortwährend! es ist unerhört!) „unter Aufsicht hielt, eine solche Liebschaft nicht geduldet haben würde.“ Hat denn Elze ganz vergessen, dass Lettice Ehefrau des Walter Essex war, während das Liebesverhältniss mit Leicester begann? und dass der alte Knollys troz des Puritanismus sich gezwungen sah, fast unmittelbar nach Walter Essexs Tode

in der That nichts weiter gewollt hätte mit Oberons Vision als — um mich des reuterschen Ausdrucks zu bedienen —

---

in die Vermählung der Lettice mit Leicester zu willigen, um nur grösseren Scandal zu vermeiden? Ueberdies aber: Halpin beschuldigt die Lettice auf das Zeugniss des Parsons hin, zwei Kinder vom Leicester vor ihrer Vermählung mit demselben geboren zu haben; warum wird diese Thatsache nicht erwähnt? diese Beschuldigung einfach tod geschwiegen, anstatt sie zu widerlegen? Sind das Argumente für einen Gelehrten von Elzes Range? Das sind völlig unwissenschaftliche, kritiklose Deductionen, mit denen man den jüngsten Referendarius wider nach Hause schicken müsste. Doch das Beste kommt immer zu lezt; so auch in diesem Falle in Gestalt von Elzes Beweis von Robert Essexs Glauben an die Unschuld seiner Mutter. „Zu Lettice Gunsten", meint Elze S. 115, „spricht es .., dass ihr Verhältniss zu ihrem Sohne erster Ehe ungetrübt blieb; er war nach wie vor ihr „„sweet Robino"", und nahm der Königin gegenüber energisch ihre Partei. „„From thence"", so heisst es in einem Briefe unseres Essex (wahrscheinlich aus dem Jahre 1587) „„she (Elisabeth) came to speak bitterly against my mother, which, because I could not endure to see *me and my house* disgraced (the only matter which both her choler and the practice of mine enemies had to work upon) I told her"" etc. Devereux, Lives and Lettres I. 188." Wenn nun jemand diese Par Worte zum Erweise des Gegentheils dessen benuzen wollte, was sie in Elzes befangenen Augen beweisen? Wenn er argumentirte: Essex muss doch gar nichts von seiner Mutter gehalten haben, dass er den Hochmuth der Königin gegen seine Mutter lediglich als Beleidigung auffasst, die ihm persönlich und seinem „Hause" zugefügt ist, ohne auch nur ein Wort des Mitgefühls für seine leidende Mutter zu äussern? Wenn dieser Logiker dann seine Argumentation noch fortsezte und sagte: der Mann sieht nicht danach aus, als ob er es einem Theaterdichter ungeahndet hingehn lassen würde, auf die unerlaubten Liebeleien seiner Mutter anzuspielen; er würde eine solche Anspielung als persönliche und Familienbeleidigung aufgefasst haben, wenn er die Anspielung für wahr gehalten; er würde aber Feuer und Flamme geworden sein, wenn er sie für erdichtet, für verleumderisches Geklatsch gehalten hätte, sofern er sie dann überhaupt noch verstanden; und sicher ganz gleichviel, ob das „sweet Robino" seiner Mutter in seinem Herzen noch einen Widerhall gefunden oder nicht? Wenn nun jemand so argumentiren wollte? Elze hätte ihm doch selbst dann keine Gegenargumente entgegen zu stellen, wenn ich dieser jemand wäre, der ich es jedoch **nicht** bin. Denn ich habe genug zu thun, wenn ich mir die Frage vorlege:

„Olle Kamellen" wider in Blüthe sezen, und noch dazu solche, deren Geruch für diejenigen, denen sie vorgesezt

---

2. Was sollen wir übrigen, denen Elze erst eben die halpinsche Erklärung empfohlen, nun mit der Vision Oberons anfangen, mit dem Haupttheile derselben, der Vergiftung des little western flower, wenn uns Elze nachträglich wider einen Haupttheil dieser Erklärung entreisst? Elze selbst hat eine so ausgesprochene Antipathie sich coram publico über die näheren historischen Details einer shakespeareschen Allegorie zu erklären, dass er sich wohl gehütet hat, unsere Neugierde betreffs dieser Frage zu stillen; und nun lässt uns der grausame stehn, „wie ein Thier auf dürrer Haide."

Aber endlich

3. ich habe noch ein bescheidnes Bedenken gegen Elzes halb selbstmörderisches Beweisverfahren. Ich lese nämlich bei ihm S. 114 Folgendes:

> „Am 22. September 1576 starb Graf Essex zu Dublin nach zwanzigtägiger Krankheit an der Ruhr." (Ist das auch medicinisch ganz sicher? An der Ruhr? Ein schönes, viel umfassendes Wort dies Ruhr.) „Das Volk munkelte von Vergiftung und bezeichnete Leicester als den Anstifter derselben."

Und Lady Lettice that das Ihrige dazu das „Volk" in dieser spizbübischen Munkelei zu bestärken, indem sie „nach einigen Tagen" den Grafen Leicester heirathete. Wie nun, wenn auch Shakespeare von diesem Gerüchte gehört, wenn auch er den Glauben an Lettices Ehebruch getheilt hätte? Das, das ist der entscheidende Punkt in dieser Frage, wie Shakespeare selbst zu derselben stand. Und wer wie Elze in Leicester das Urbild des ewig lächelnden Königs Claudius im Hamlet sieht; wer mit ihm sich Halpins Deutung des little western flower anschliesst, der kann gar nicht anders, als annehmen, dass Shakespeare von Lettices Ehebruch überzeugt gewesen ist; eine Ueberzeugung, die sich auch ohne alles weitere in dem scharfen Gegensaze der Vestalin zu dem little flower aussprechen würde. Endlich aber übersehe man gegenüber der Essexhypothese doch auch nachfolgenden Umstand nicht. Die Schande — mindestens die Zweideutigkeit der Mutter führt der Kunst beherrschende Dichter dem Sohne in seiner Hochzeitsnacht als Hochzeitsspass vor Augen, die Zweideutigkeit, die ihren Wandel auf unbeneidenswerthe Weise umschleiert, weil sie sich mit dem Stiefvater in verdächtigen Umgang eingelassen; und der rechte Vater, so viel wir wissen, ein Cavalier in der besten Bedeutung des Worts, der rechte Vater existirt für den Hochzeitsdichter nicht! Er war ja schon

sein sollen, gewiss nichts weniger als hochzeitlich labend und erheiternd war; — wenn, sage ich, Shakespeare nichts weiter gewollt hätte, wozu dann auch noch Greenes Jacob IV und Lylys Woman in the Moone in die Sache verflechten? Die grosse Bedeutung dieser Stücke für den Sommernachtstraum, die uns in der Folge immer klarer werden wird, hätte Elzen ganz sicher abhalten müssen, seine leidige Essexhypothese in die Welt zu sezen, wenn er über seinen Essexdrechseleien überhaupt nur Zeit und Lust gehabt hätte, diese Beziehungen aufzusuchen und zu verfolgen; denn er hätte sich sagen müssen, dass irgend ein gemeinsamer ästhetischer Gesichtspunkt die Phantasie des Dichters in diesen Zauberkreis gebannt gehabt hat. Er würde sich dann von der kritisch durch und durch fehlerhaften Erklärung, die Halpin von Oberons Vision giebt, losgerissen und — vielleicht — eine weit bessere gefunden haben, auf alle Fälle keine schlechtere, als seine Essexhypothese.

Gehn wir doch nur zuvörderst mit dem Material, was wir uns bisher selbst geschafft, und was uns Halpins Quellenforschung bietet, an die Enträthselung eben dieser Vision; sie wird uns zweifellos den ästhetischen Gedanken enthüllen, welcher die genannten Stücke in des Dichters Phantasie zusammenhält; und sie wird uns — das mag hier beiläufig bemerkt werden — zugleich den für manchen heutigen Shakespeareforscher vielleicht wichtigen Beweis liefern, dass der Sommernachtstraum später entstanden ist wie der Endimion.

Oberons Erzählung von seiner Vision zerfällt in zwei Hauptheile, welche durch Robins „I remember“ auch formel von einander getrennt sind. Im ersten Theile erzählt er, wie er einst auf einem Vorgebirge sizend, in Robins Bei-

---

tod, und Lady Floscula lebte noch, also musste auf diese mehr Rücksicht genommen werden. Danke für die Rücksicht; da ist Lyly in seinem wirklich auf die Personen gemünzten Endimion denn doch ein gut Theil rücksichtsvoller verfahren. Indess Elze wird antworten: der Vater gehörte nicht in dies Gemälde, denn der Dichter wollte nur die Liebesabenteuer der Familie Essex-Devereux darstellen, deren Lustigkeit einen guten Hochzeitsspass abgaben. Das vergass ich über meiner Kritelei.

sein, dem Gesange einer Sirene (mermaid) gelauscht habe, welche auf eines Delphins Rücken geritten, und so hinreissend süss (dulcet) gesungen habe, dass sich die wild bewegte (rude) See gelegt, und mehrere Sterne aus ihren Kreisen geschossen seien. Der zweite Theil von Oberons Erzählung lässt sich selbst wider in zwei Theile zerlegen; im ersten erzählt er, wie er zu gleicher Zeit ein Gesicht gehabt, das das Sehvermögen Robins überstiegen, und das darin bestanden, dass Cupido in voller kriegerischer Ausrüstung (all armed) zwischen Mond und Erde einher geflogen, und auf eine gewisse Vestalin einen feurigen Pfeil — jedoch erfolglos — abgeschossen habe. Im anderen Theile endlich erzähht er weiter, wie sein Auge den Flug von Cupidos Pfeil, nachdem des Mondes Thränen seinen Brand gelöscht und so die Vestalin gerettet hätten, weiter verfolgt, und gesehn habe, wie er auf ein kleines Blümlein des Westens nieder gefallen, welche in Folge dessen liebeswund geworden, stracks ihre natürliche weisse Farbe in Roth verwandelt habe, und von den Mädchen „Liebe im Müssiggange“ genannt werde [1]).

Der erste Hauptheil von Oberons Erzählung enthält

---

1) Oberons Vision schliesst mit den Worten:

It fell upon a little western flower,
Before milk-white, now purple with love's wound,
And maidens call it love-in-idleness.

Hiezu bemerkt Halpin S. 89: „Der Name der Blume ist Liebe im Müssiggange, einer der vielen phantastischen Namen der viola tricolor, . . . wie z. B. „„Pansies““ (pensées, Gedanken), „„Drück mich fest““, „„Kuss an der Gartenthür““, „„Zwei Gesichter unter einer Haube““, u. s. w.“ Dass diese Identificirung falsch ist, muss ich nach wie vor entgegen der herrschenden Ansicht behaupten, obwohl sie nicht bloss von Elze, sondern sogar von Delius, und zwar von lezterem als unicum singulare aus der ganzen Abhandlung Halpins, adoptirt ist. Ganz offenbar stützt sich Halpins Identificirung einzig und allein auf die Thatsache, dass das Stiefmütterchen im Volksmunde auch ähnliche Namen wie Liebe im Müssiggange trägt, sonst würde er nicht zu deren Beglaubigung diese anderen Namen angeführt haben; dennoch aber ist die Identificirung unfraglich falsch, und es thut nicht das Geringste zu ihrer weiteren Beglaubigung, dass

eine Anspielung auf die kenilworther Festlichkeiten von 1575; das darf ohne weiteren Beweis auf Grund der ausgezeichneten Nachweisungen Halpins behauptet werden. Ob der Dichter sich dabei auf eigene Erinnerungen oder auf Erzählungen anderer stützt, ist durchaus an diesem Orte gleichgiltig; sehr erheblich dagegen ist zweierlei. Ein Mal, dass Shakespeare die theatralischen Aufführungen, die devices, der kenilworther Festzeit als Mittel zu seiner Anspielung wählt, und dass er seine Anspielung, selbst frei dichtend, in die Form eines allegorischen device bringt, dessen Sinn ich schon in der 2. Auflage meiner Studie im wesentlichen richtig angegeben habe [1]). Ganz offenbar hat der Dichter dabei zunächst den Zweck, den Geist, die

---

auch eine viola lactea existirt (Halpin S. 95, Note). Denn diese viola lactea ist überhaupt kein Stiefmütterchen, sondern das weisse Veilchen, das unmöglich mit dem Stiefmütterchen identificirt werden kann, und — so viel ich weiss — überhaupt nicht wild, sondern lediglich als Gartenpflanze vorkommt; ein Umstand, der allein schon genügen würde, es hier unbedingt auszuschliessen. Meine Nachweisungen S. 46 der vorigen Abhandlung lassen ja auch so gut wie keinen Zweifel darüber, dass Shakespeare den Namen Love-in-idleness für die Blume selbst erfunden hat, wie er ja auch der Erfinder des Namens Cupid's flower ist, mit dem er sie später benennt. Die Blume Liebe im Müssiggange ist schlechterdings keine andere wie unser Tausendschönchen, die rothe Gänseblume. Vgl. meine Studie, 2. Aufl. SS. 28 ff.

1) Vergl. a. a. O. S. 86 Note 1. Ueber den Delphin lässt sich Halpin in seiner Abhandlung leider nicht aus; wohl aber S. 90 über die Sirene, und zwar genau in dem von mir angegebenen Sinne. Zu Oberons Worten: And certain stars shot madly from their spheres, macht Halpin an derselben Stelle die folgende Bemerkung: „Die rasend aus ihren Kreisen schiessenden Sterne waren dem damaligen Standpunkte der Wissenschaft Wunder, welche dem hoch Gestellten (to the great) Unheil verkündeten“, und zieht dann daraus den Schluss, diese Sterne hätten den Fall der Lettice vorausgesagt. Diese Nuzanwendung, welche nicht ohne die erschrecklichste Verrenkung der Rede heraus gebracht wird, ist ganz sicher zurück zu weisen; mir scheint aber auch, dass der theoretische Theil von Halpins Bemerkung keineswegs zutreffend ist, mindestens nicht den vollen

Temperatur zu schildern, welche die kenilworther Festlichkeiten beherrscht hat.

Sinn der Worte enthüllt. Dieser tritt in der berühmten Rede des Ulysses, Troil. a. Cr. I. 3 hervor, wo es u. a. heisst:

when the planets,
In evil mixture to disorder wander,
What plagues, and what portents . . .
. . . .
Divert and crack, rend and deracinate
The unity and married calm of states
Quite from their fixture.

Der Dichter will durchaus nicht sagen, dass die Aberration der Gestirne ein bevorstehendes Unglück für die Zukunft erst prophezeit habe, sondern er bezeichnet das Unglück, die Zerstörung der Sphärenharmonie, auf welcher die ganze Ordnung der Natur beruht, als die unmittelbare Folge jenes Sirenengesanges. Wie der Dichter dazu gekommen ist, diesem Gedanken jene eigenthümliche Form zu geben, lässt sich auch sehr leicht einsehn, sobald man bei Lylys Dichtungen stehn bleibt; es wird sich dabei zugleich zeigen, dass auch hier wider ein streng ästhetischer Gedanke versinnbildlicht ist. Ich muss allerdings — angesichts einer grossen Menge shakespearescher und aussershakespearescher Stellen — dem Delius zugeben, dass das Adject. certain häufig in der numeralen Bedeutung von some oder divers gebraucht wird; aber ich behaupte mit Alex. Schmidt (Sh.-Lexic. s. v. nr. 3, I. 183), dass es an dieser Stelle nicht diese Bedeutung hat, sondern im Sinne von stated, fixed steht, was freilich nicht im technischen Sinne von Fixstern genommen werden darf, sondern als: Sterne, denen ihr bestimmter Plaz, ihre bestimmte Sphäre angewiesen ist. Und ich gehe sogar noch einen Schritt weiter als Schmidt, und behaupte in Uebereinstimmung mit meinen Auslassungen in der 2. Aufl. meiner Studie S. 79 Note 1, dass certain stars hier zugleich in der Bedeutung stellae *quaedam* steht. Der Dichter denkt sich den Mond und die Venus aus ihren Sphären schiessend, und dadurch die ganze Naturordnung verwirrend, wie es in Lylys Endimion der Fall ist. Die Worte: And certain stars shot madly (!) from their spheres, leiten zum zweiten Theile von Oberons Vision über; dort erscheint ja auch der Mond wirklich ausserhalb seiner Bahn, denn er schreitet ein gegen Cupidos Schuss, um die hehre Vestalin zu retten.

Ich habe oben im Texte absichtlich hervorgehoben — freilich ohne auf den zwar langwierigen, aber sehr leicht zu führenden — Beweis einzugehn, dass Shakespeare troz seines Anleh-

Der erste Theil des zweiten Haupttheils von Oberons Vision, das darf ferner auf Grund von Halpins Nachweisungen angenommen werden, bezieht sich auf die Liebeshändel Leicesters; aber auch hier beobachtet der Dichter wider das nämliche Verfahren, wie im ersten Haupttheile; er verarbeitet nicht die Thatsachen selbst, sondern schliesst sich an gewisse devices an, in denen sie bereits ihre allegorische Ausgestaltang gefunden haben; mit andern Worten, er wählt die allegorischen Formen des Endimion zu seiner Anspielung und bildet aus diesen sein eigenes selbständiges Phantasiebild. Darin liegt eben der unumstössliche Beweis für die Priorität des Endimion; denn dass die Allegorie der Tellus, im Gegensaze zu Cynthia, echt lylysche Dichtung ist, und dass nicht umgekehrt Shakespeare, der ja kein Cynthiadichter ist, diese Allegorie erfunden hat, wird niemand in Zweifel ziehen, der mit dem lylyschen Cynthiageklimper auch nur einigermassen vertraut ist.

Wie ich gezeigt habe, behandelt weder Lyly noch auch Greene die kenilworther Festlichkeiten; die desfallsige Anspielung ist also ganz und durchaus Shakespeares geistiges Eigenthum; und so verhält es sich auch mit der lezten Unterabtheilung von Oberons Vision, mit dem Verderben, das der Cupidoschuss im Busen des kleinen Blümleins des Westens anrichtet. Dies Blümlein soll nun, nach Halpin und — im Anschlusse an ihn — nach Elze niemand anders sein, als Lettice. Elze nicht weniger wie Halpin haben auf eine wahrhaft Erbarmen erregende Weise an Shakespeares Text und

---

nens an die kenilworther devices, sich dennoch seine dichterische Selbständigkeit denselben gegenüber vollkommen wahrt; eine Thatsache, beiläufig bemerkt, die Halpin viel zu wenig beachtet hat, die aber der Leser schon aus dem Verhalten des Dichters gegenüber dem Endimion vollkommen deutlich erkennen kann. Das kenilworther device, auf welches sich der erste Theil von Oberons Vision bezieht, scheint nun nicht ganz genau denselben allegorischen Sinn gehabt zu haben, wie dasjenige device, welches in Oberons Vision seine Stelle vertritt; aus diesem Umstande ist aber ein Einwand gegen meine Deutung des betreffenden Theils von Oberons Vision mitnichten herzunehmen; bei der selbständigen Haltung des Dichters verlangt dasselbe auch seine durchaus selbständige Auffassung.

den historischen Thatsachen herumgedoktert, um nur ja einen Zusammenhang zwischen den Schicksalen der Lettice und den kenilworther Festlichkeiten herauszubringen, der sich doch auf keine Weise fest stellen lässt. Der einzige Grund, den sie dafür vorzubringen wissen, ist daher auch nur die halpinsche Argumentation: Floscula ist bei Lyly die Lettice, folglich, da Shakespeare sich auch der Cynthia und der Tellus bemächtigt hat, muss sie es auch bei ihm sein [1]). Wer hat denn aber Elzen und Halpinen ermächtigt, in Shakespeares Erde die Sheffield, in seinem Monde die Elisabeth zu sehen? Wie völlig unmöglich das ist, lässt sich nicht evidenter beweisen, als durch den kritiklosen Wortschwall, mit dem Halpin uns zu betäuben gezwungen ist, um uns nur zu dem Glauben zu bringen, dass die Vestalin, nach welcher Cupido schiesst, mit dem Monde identisch (!) sei; eine Annahme, die zu den stärksten Unmöglichkeiten gehört, welche ein verrannter Gelehrter seinen Lesern zugemuthet hat. Nicht umsonst habe ich oben darauf hingewiesen, dass Shakespeare in Oberons Vision ein Mal vollkommen selbständig dichtend verfährt, so dass aus der maskenhaften Bedeutung der Floscula, Tellus u. s. w. bei Lyly nicht der geringste Schluss auf seine Erde, sein westliches Blümlein gezogen werden darf; und dass er andererseits sich in seinen Anspielungen sorgfältig an die theatralischen Darstellungen anschliesst, welche die historischen Begebenheiten widerspiegeln. Oberon fasst ganz offenbar in seiner Erzählung von Cupidos Fluge zwischen

1) Vgl. Halpin SS. 84, 85 und Elze, Abhandlungen S. 119. Schon SS. 10 und 11 bauet Halpin seinem späteren Beweise insofern vor, als er dort den selbständigen Nachweis zu führen sucht, dass in Oberons Vision die floscula occidentalis an und für sich, auch ohne Rücksicht auf den Endimion für ein Weib genommen werden müsse. Die dortigen Deductionen sind aber ein so kritikloser Wirrwarr, dass sie wissenschaftlich ohne jeden Werth sind, und dass es für jemanden, bei dem sich nicht schon Halpins Erklärung von Oberons Vision als ausgemachte Thatsache fest gesezt gehabt hätte, völlige Unmöglichkeit gewesen sein würde, zu diesen Deductionen zu gelangen. Bei der Weitläufigkeit derselben kann ich mich indess auf ihre Kritik nicht einlassen.

Mond und Erde und dem Schusse nach der Vestalin den wesentlichen Inhalt des Endimion kurz zusammen, zugleich, wie ich gezeigt habe, durch das „Cupid all armed“ auf die historische Situation hindeutend, welche die Veranlassung dazu gab, den Endimion zu schreiben und auf die Bühne zu bringen. Dass dabei Leicester selbst — abweichend von Lyly — nicht als Endimion, sondern eben als Cupido, dargestellt ist, war schon durch die Selbständigkeit, mit welcher Shakespeares Phantasie den ihr von Lyly und Leicester dargebotenen Stoff verarbeitet hat, geboten, noch weit mehr aber durch ihren besonderen Drang, sich von dem kleinlichen Boden der historischen Persönlichkeiten in das unbegrenzte Reich der Ideen, der Ideale zu erheben. Die Erde, welche Oberon gesehn, ist die Sheffield und ist auch nicht die Sheffield, sondern nur jener allegorische Schatten in Lylys Endimion, Tellus genannt; der Mond, den Oberon gesehn, ist die lylysche Cynthia und auch wider nicht die lylysche Cynthia, sondern die echte Diana, welche ja auch nach Titanias Schilderung über das irdische Treiben zornig ist, über die verblendete Titania, nach deren eigenem naiven Geständnisse weint; der Cupido, den Oberon gesehn, ist Leicester, für den diese Maske besser passte wie die Endymionsmaske, sofern man nur von seinen schwarzen Verbrechensthaten absieht; und er ist auch wider nicht Leicester, sondern der leibhaftige Cupido, der Gott der Verführung, der durch seinen wahnsinnigen Schuss die Cupidoblume erzeugt. Diese nebelhaften Vorstellungsverschlingungen sind die natürliche Wirkung der Vorstellungsassociation, welche in der Phantasie des Dichters statt gehabt hat. Denn in dieser gestaltete sich der lylysche Endimion zu einem device, welches die Keuschheit selbst aus der Welt heraus plaidiren und disputiren wollte, indem sie derselben die ungebundenen Liebesgelüste Leicesters, sein hin und her Flattern zwischen Mond und Erde als tugendliche Unschuld darstellte. Das, das ist meiner Auffassung nach der allegorische Sinn von Cupidos Pfeilschuss nach der königlichen Vestalin, dieser „imperial votaress“ jeder wirklichen Kunst; da aber das im Endimion enthaltene device sich an die Königin Elisabeth richtet, so fliessen auch hier wider historisch zufällige Motive mit den idealen zusammen; die

hehre Vestalin (fair Vestal) ist die Königin Elisabeth und ist sie auch nicht; Elisabeth kann, was der Dichter von ihr sagt, auf sich beziehn, wenn man die Dinge ganz äusserlich betrachtet, und sie kann es auch nicht, sobald man den idealen Sinn ins Auge fasst. Denn dass die hehre Vestalin diesen Cupidospielen mit theilnahmloser Kälte den Rücken kehrt, lässt sich auf die historische Elisabeth schon aus dem Grunde nicht anwenden, weil grade sie eine wahre Passion für die Cynthiadramen à la Lyly hatte. Durchaus wesentlich aber ist, dass Oberon dem Robin die Fähigkeit, eben dies Schauspiel zu sehen, abspricht. Es ist durchaus richtig, was ich in der 2. Auflage meiner Studie S. 92 über diesen Punkt gesagt habe. Das Auge des unschuldigen Knaben nimmt kein Cupidoschauspiel wahr; er verhält sich dabei genau wie die hehre Vestalin und wendet demselben ohne Verständniss und Theilnahme den Rücken.

Wie kommt aber Shakespnare dazu, dieses Gesicht Oberons durch das andere Gesicht von der Sirene einzuleiten? wie dazu, das Gesicht von Cupidos Fluge und Schusse mit der Verwundung des kleinen Blümleins des Westens enden zu lassen? und weshalb betont Oberon ausdrücklich, dass er das Gesicht von der Sirene zu derselben Zeit gehabt habe, wo er den Flug Cupidos gesehen, obwohl der Endimion, wie gezeigt, volle 10 Jahre jünger ist, wie die kenilworther Festlichkeiten?

Die Zusammenstellung der drei Theile von Oberons Vision beruht nicht bloss auf der freien Erfindung Shakespeares, nein, er hat überhaupt den ersten und lezten Theil derselben eigentlich erst erfunden, wie ich gezeigt habe; weder Lyly noch irgend ein anderer damaliger Dramaturg hat die kenilworther Festlichkeiten zum eigentlichen Gegenstande seiner Dichtung gemacht. Wir dürfen daher erwarten, in dieser Zusammenstellung selbst des Dichters ästhetische Absicht bei Hereinziehung des Endimion u. s. w. in seine Dichtung zu ergründen, und damit zugleich Aufschluss über Shakespeares Floscula, das heisst über das little western flower zu erhalten.

Stellen wir uns auf den rein historischen Standpunkt, so müssen wir erkennen, dass im ersten und zweiten Theile

von Oberons Vision zwei Schaustellungen neben einander gestellt sind, welche beide das Gemeinsame haben, dass sie im wesentlichen devices sind, verfasst in Leicesters Auftrage mit der practischen Tendenz, dessen erotische und sonstigen Ausschweifungen durch eine schöne, heitere Form ihrer hässlich schlimmen Aussenseite zu berauben. Oberons Wort: the rude sea grew civil, das ich anfänglich thörichter Weise als ein satirisches aufgefasst habe, ist in diesem Betracht ein streng ernster moralischer Vorwurf. Eben diese Schaustellungen aber haben in der Pflanzenwelt, in Titanias Garten, einen schlimmen Schaden angerichtet, indem sie ein unschuldiges Blümlein so tief mit der Wunde müssiggängerischer Liebe verwundet haben, dass sich ihr reines Weiss in das Roth der Sinnengluth gewandelt. Mir scheint, die symbolische Sprache des Dichters ist klar bis zur Unmissverständlichkeit, sobald man sich nur von der kleinlichen Caprice emancipirt, in dieser Vision, die — wie ich erst in der folgenden Abhandlung vollständig zeigen kann — im Stile reinster sittlicher Begeisterung gehalten ist, nichts als Anspielungen an gewisse Personen und deren Schicksale zu suchen. Es handelt sich in Oberons Vision in der That um die Grundprincipien der Aesthetik; der Ausdruck Shakespeares ist aber hier wie überall concret in sich abgeschlossen, und birgt überdies bestimmte historische Elemente in sich, weil der Dichter für seine ästhetischen Ideale gegen eine herrschende falsche Richtung kämpft. Er beschuldigt nämlich Lyly, und zwar mit grösstem Rechte, dem Drama seine selbständige Freiheit geraubt zu haben, indem er es der practischen Tendenz unterordnete; und noch dazu einer überaus gefährlichen practischen Tendenz, welche in den kleineren devices der kenilworther Festlichkeiten hervortritt, und die das Theater zum Pandar, das Drama zur Dipsas, oder wie Shakespeare im Tempest sagt, zur Sycorax, macht.

Der Endimion hat in diesem Betracht den Gipfel der Schamlosigkeit erstiegen. Darin liegt der Grund, dass ihn Shakespeare an dieser so scharf markirenden Stelle brandmarkt, nicht in irgend welchen Beziehungen des Stückes zu Essex und seiner Familie; hat doch Shakespeare im Tempest nochmals einen verächtlichen Scheideblick auf diesen traurigen Mann im Monde geworfen; im Tempest, dem er — mutatis

mutandis — mit Rücksicht auf den Midsummer-Night's Dream Göthes Wort hätte vorsezen können:

Ihr naht euch wider, schwankende Gestalten u. s. w.

Der erste Theil von Oberons Vision, und die Erzählung von Cupidos Fluge sind nur eine kurze Skizze der Entstehungsgeschichte des die lylysche Maske beseelenden Geistes. Der Ursprung des akademischen Maskendramas muss durchaus auf die kenilworther devices, namentlich auf das Hauptdevice zurückgeführt werden, auf welches sich der 1. Theil von Oberons Vision bezieht. Deshalb verlegt Shakespeare den zweiten Theil von Oberons Vision genau in die nämliche Zeit wie den ersten.

Dass Shakespeare nicht ein so würdeloses Weib, wie die Lettice[1]) unter der Maske eines Blümchens des Westens[2]) (little *western* flower) dargestellt haben würde, hätten Halpin und Elze sich selbst sagen können; Shakespeare will nur seiner Nation die wahre floscula zeigen, die unter Leicesters Kunstgönnerschaft zu leiden gehabt. Seine floscula ist das englische Drama, wie ich schon immer behauptet habe. Der von Halpin und Elze ganz ausser Acht gelassene Umstand, dass das Feuer von Cupidos Pfeil bereits erloschen ist, nachdem er der floscula die Liebeswunde geschlagen, erklärt sich von diesem Standpunkte aus ungemein einfach und natürlich; er wird aber zum completen Widersinne, sobald man in der floscula Shakespeares ein Weib von Fleisch und Blut sieht. Die lylyschen Maskenspiele

---

[1]) Vgl. Halpin a. a. O. S. 41 Note 1.

[2]) Das „western" flower, welches durch das fast unmittelbar vorhergehende „throned by the West" noch besonders erläutert wird, ist eine Bezeichnung für englisch, die schon vor Shakespeare z. B. in Greenes und Lodges Looking-glass gebraucht ist. Dort sagt der Prophet Jonas u. a.:

O all ye nations bounded by *the west*,
Ye happy isles where prophets do abound,
Ye cittes famous in *the western world* u. s. w.

Und später noch zur Bezeichnung von London: O proud adulterous glory of *the west*. Sh. hat von dieser geographischen Bezeichnung Englands, welche auf Lettice übertragen zur absoluten Sinnlosigkeit wird, noch ausserdem mehrfach im Sommernachtstraume Gebrauch gemacht.

haben es ohne Ausnahme abgesehen auf Erweckung der Sinnlichkeit durch Reproduction von Liebeshändeln, deren Brandfakel längst erloschen ist; und diese unrichtige Manier, welche — wie ich sofort zeigen werde — grade auf den Gegensaz dessen hinausläuft, was Hamlet fordert, wenn er will, dass die Kunst der Bühne uns die Natur im Spiegel zeigen solle, hatte sehr begreiflicher Weise sich dem englischen Drama im Ganzen mitgetheilt, so dass die Bühne im grossen Ganzen sich das Ziel sezte, ihr Auditorium sinnlich aufzuregen, statt es grade sinnlich abzuklären. Diese Weiterwirkung der leicesterschen Liebeshändel im Gebiete der Kunst ist es, welche Shakespeare höchst sinnreich unter dem Bilde des weiter fliegenden erloschenen Cupidopfeiles versinnbildlicht, und zwar sicher in genialster Weise versinnbildlicht. Der von Halpin erhobene Einwand, eine Blume könne keine Liebeswunde haben, ist namentlich von Halpins Standpunkte aus ganz nichtig; in der Dichtung kann das eine Blume sehr wohl. Der Grundfehler des höheren englischen Dramas und sein Ursprung liessen sich aber gar nicht kürzer und zugleich präciser bezeichnen als durch dieses Bild. Zudem aber schliesst sich der Dichter dabei aufs engste an die eigentlichen Fundamente seiner Symbolik an, auf die schon der Name Midsummer-Night's Dream hinweist, die Titanias Wort: The *summer* still does tend upon my state aufdeckt, und die uns am Schlusse des Stückes mit höchstem Nachdrucke noch vor Augen geführt werden, indem die Elfen und Feen das englische Mittsommerfest begehen. Ich berufe mich in dieser Beziehung auf meine Ausführungen in der 2. Auflage meiner Studie SS. 233 ff. Es kann daher auch um so weniger zweifelhaft sein, dass Shakespeares floscula nicht, wie Halpin meint, die viola tricolor ist, sondern unser Massliebchen, (Gänseblümchen) madalgërî, madalwort, mit welchem die englischen Mädchen zu Shakespeares Zeit sich bei der Mittsommerfeier bekränzten (vgl. a. a. O. S. 26—28), als eben diese nationale Mittsommerfeier den herrlichsten poetischen Contrast zu der kenilworther Sommerfeier bildet, welche im ersten Theile von Oberons Vision besprochen wird.

Eine wirkliche Incongruenz tritt bei dieser Allegorie nur insofern hervor, als das lylysche Drama im Sommer-

nachtstraume noch in einer andern Figur personificirt erscheint, nämlich in dem changeling boy, um den sich der Streit der beiden Elfenfürsten dreht, und dessen — abschreckend verhässlichtes — Seitenstück wir später im Tempest im Caliban wider finden (S. den Anhang zu diesem Abschnitte). Diese Incongruenz muss indess einfach als ein Fehler zugestanden werden, zu dem der Dichter leider gezwungen war, weil die ganze Anlage des Stückes ihm die allegorische Ausführung seiner kathartischen Hauptidee nur dann gestattete, wenn Titania durch unzweideutige symbolische Handlung bethätigte, dass Oberons Heilverfahren bei ihr radical gewirkt, dass sie eine vollständige moralisch ästhetische Katharsis durchgemacht habe. Wie innig aber beide Vorstellungen beim Dichter zusammen gehangen haben, lässt sich am deutlichsten daraus erkennen, dass eben der Saft der liebewunden Blume als Heilmittel angewandt wird, um Titanien zur Herausgabe des changeling boy zu bewegen.

Weshalb der Dichter den Endimion in sein Stück verwoben, aus demselben, so zu sagen, den allegorischen Brennpunkt seiner Polemik gemacht hat, darüber sind wir uns nun klar. Nicht weniger aufgeklärt ist jezt, weshalb er die Gallathea so scharf mitgenommen. Grade sie ist eins der Hauptstücke Lylys, welches die verderbliche persönlich maskenhafte, lasciv schielende Richtung des damaligen Dramas vertritt und — vermuthlich — dieser Richtung die massgebende Bedeutung des herrschenden Geschmackes erworben hat, der durch Marlowes Giganten- und Titanendramen in keiner Weise in seiner Usurpation gestört wurde oder gestört werden konnte. Genau dasselbe Motiv hat Shakespeare bestimmt, auch Rob. Greenes Jacob IV so scharf aufs Korn zu nehmen, wie er gethan; ja es lässt sich sogar behaupten, dass in dieser schon stofflich sich unwillkürlich aufdrängenden Wahl die ästhetische Meinung Shakespeares erst recht klar zu Tage tritt. Rob. Greene giebt die Scheusslichkeit in der utrirtesten Gestalt, wie ich gezeigt, allerdings unter der Maske moralischer Entrüstung; wie ich aber gleichfalls gezeigt habe, troz dieser scheinbaren Entrüstung, nicht bloss ohne jeden Anflug einer ästhetischen *κάθαρσις*, sondern grade umgekehrt in sinnlich möglichst erreglichen Formen. Shakespeare legt ja nun der Bühne

bekanntlich nicht bloss das Recht bei, sondern die furchtlose Verpflichtung auf, dem Zeitalter den Spiegel vorzuhalten; das aber ist seine Meinung nicht, dass auf diese Weise eine blosse parlamentarisch dramatische Debatte über öffentliche Zustände, besonders Missstände angebahnt wird, sondern er hat es auf eine ästhetische Reinigung des Volkes abgesehen; die disharmonischen Substanzen sollen auf diese Weise aus dem Volkskörper ausgeschieden, demselben ein gesunder freier Geist wider gegeben werden. Grade der Standpunkt der Unschuld ist es daher — ich werde es seiner Zeit nachweisen — was dem greeneschen Oberon gegenüber betont wird, um den ästhetischen Standpunkt der Kunst rein und klar festzustellen. Dass dieser Standpunkt auf einem moralisch vollkommen sauberen Untergrunde ruht, versteht sich von selbst.

Lylys Woman in the Moone hat, wie ich bereits hervorgehoben, mit den Leicesteriaden nichts zu thun. Diese eigenthümliche Maske muss aber als Geburtsfest von Lylys Cynthia, und somit der ganzen lylyschen Cynthia-Dramatik bezeichnet werden; und so durfte es denn auch im Sommernachtstraume nicht übergangen werden; ja Shakespeare hat sogar dafür gesorgt, dass sich an hervorragender, hoch bedeutender Stelle Anklänge an dieses Drama finden. Denn woher glaubt der Leser wohl, dass Shakespeare die Idee genommen, Titanien mit dem Safte einer Blume zu bezaubern? Aus seiner eigenen Phantasie? Mitnichten; der Gedanke stammt, sammt der Bezeichnung Love-in-idleness, von Lyly, und speciel dieser Gedanke aus Lylys Woman in the Moone. In der 2. Scene des III. Actes dieses Stückes ist nämlich Venus an der Reihe, ihre Gaben an die Pandora auszutheilen, und sie bedient sich zu diesem Behufe auch des lieben Knaben Cupido, obwohl ihr blosser Blick genügt hat, die Pandora in eine schamlos freche Meze zu verwandeln. Cupido tritt dann auf und schiesst; er schiesst aber offenbar ins blaue, etwa wie der Cupido, den Oberon gesehn; und sein Pfeil fliegt in den Wald auf die Kräuter nieder, wie ebenfalls der Cupidopfeil, dessen Flug Oberon verfolgt hat. In diesen Wald hat aber Pandora bereits vorher einen Diener Gunophilus geschickt, um Heilkräuter zu holen. Derselbe tritt einige Zeit

nach dem Schusse Cupidos mit den gewünschten Kräutern auf, und nun entspinnt sich folgendes Gespräch zwischen ihm und der Pandora:

Gunoph. Mistresse, here be the hearbes for my maister's wound.
Pand. Prety Gunophilus, give me the hearbs:
Where didst thou gather them, my lovely boy?
Gunoph. Upon Learchus plain.
Pand. *I fear me Cupid daunst* (danced) *upon the plain,*
I see his arrow head [1]) *upon the leaves.*
Gunoph. And I his golden quiver and his bowe.
Pand. Thou doest dissemble, but I mean good sooth;
These hearbs [2]) *have wrought some wonderous effect;*
Had they this vertue from thy lilly hands?

Wie leuchtend und treffend wird hierdurch mit eins die shakespearesche Floscula-Allegorie! Dieselbe allegorische Weise, in welcher Lyly seine Cynthia-Pandora in das Wirrsal der erotischen Ungebundenheit führt, wendet Shakespeare an, um seine Cynthia-Titania dasselbe Stadium durchlaufen zu lassen; aber ein Mal nicht in der überspringend frechen Weise der lylyschen Pandora, und dann unter Umständen, welche der Titania diese Art der Ausgelassenheit buchstäblich verekeln [3]).

---

1) arrow-head, Pfeilspize ist ein Pflanzenname: Pfeilkraut, sagittaria. Man sieht woher Sh. sein Cupid's flower hat, und wohin diese Bezeichnung zielt.

2) Diese Kräuter haben — in meinem Gemüthe — eine wunderbare Wirkung — jene Wirkung — hervorgebracht, die Oberon seinem Wunderkraute beilegt.

Dass Oberon zu Robin sagt: Fetch me this *hearb*, erklärt sich aus dieser Stelle.

3) Für die Frage, ob Shakespeare sich gegen Lylys Endimion u. s. w. polemisch verhalten, ist die Frage der Priorität des Endimion vor dem Sommernachtstraume von präjudicieller Bedeutung; bedarf es aber noch irgend eines Beweises für die Priorität des Endimion, so haben wir hier einen wahrhaft feuerfesten. The Woman in the Moone ist nachweislich, wie ich bereits gezeigt habe, Lylys erstes Hofdrama; dasselbe muss etwa 1576 oder 1577 entstanden sein. Dass The Woman in the Moone

Ich denke, angesichts solcher Thatsachen kann es nur bare Tollheit bezweifeln und bestreiten, dass Shakespeares floscula, die Cupido-Blume, dieser Stelle ihre Entstehung in Shakespeares Phantasie verdankt. Bleiben wir nun ausschliesslich bei dem Endimion. Die Beziehungen desselben zu den leicesterschen Ausschweifungen haben Shakespearen offenbar veranlasst, dieselben in ähnlicher Form in seinen Sommernachtstraum zu verweben, welche sie in Lylys Gallathea gefunden; sie kehren wider in den Liebesirrungen der jeunesse dorée von Athen; allerdings aber in kleinen, im Ganzen unschuldigen Verhältnissen; und die eigentliche Pointe ist, dass die Verirrten geheilt werden, dass sie durch Oberon und seinen kindlichen Diener Robin geheilt werden. Die Heilung selbst ist allerdings nur ein symbolischer Akt, kein wirklich psychiatrisches Verfahren. Die ausserordentliche Kunst des Dichters hat es indess vermocht, dieser „κάϑαρσις durch Machtspruch“ alles Störende zu nehmen; wir zweifeln nicht, dass eine wirkliche Heilung gelungen, und der Dichter selbst hat die Idee der ästhetischen Reinigung zur vollen Anerkennung gebracht; er hat die Sünden gut gemacht, die der Schöpfer dieser Gestalten, Lyly [1])

älter ist, als der Sommernachtstraum steht somit so fest, wie dass Wasser Feuer löscht. Wenn aber Oberons Vision sich in dem Theile, welcher die Floscula betrifft, auf Lyly stützt oder sogar klar und deutlich bezieht, so ist es unmöglich angesichts der Formen, in welche Shakespeare den zweiten Theil von Oberons Vision gekleidet, diesen Theil nicht auf den Endimion zu beziehn. Wollte man das nicht, so bliebe kein anderer Ausweg über, als zu glauben, dass Lyly selbst diesen Theil von Shakespeares Allegorie in seinem Endimion benuzt habe. Alles will ich eher, als mich zu einem solchen Wunderglauben bekennen. Eine solche Benuzung würde wahrscheinlich nicht einmal Lylys persönliche Eitelkeit gestattet haben.

1) Dass Hermia und Helena aus der Gallathea und Phillida, sowie aus der Favilla und Scintilla Lylys entstanden sind, habe ich bereits nachgewiesen; auch habe ich bereits gesagt, dass ich die beiden Jünglinge Demetrius und Lysander für Gestalten halte, die aus Lylys Euphues herausgewachsen sind. In früherer Zeit habe ich die Hypothese ausgesprochen, dass Lysander und Demetrius Reflexe von Shakespeares eigenen älteren Liebhabergestalten seien; und diese Hypothese möchte auf den ersten Blick unvereinbar erscheinen mit der jezt von mir nach-

in seiner advokatischen Beschränktheit begangen, und wir begehen gern mit den Geheilten das Hochzeitsfest des Theseus, nachdem sie ihren alten Adam ausgezogen und begraben haben. Bei der symbolischen Heilung spielt aber der Traum eine entscheidende Rolle; es ist nothwendig, diesen Punkt etwas schärfer ins Auge zu fassen und zu sehn, wie Shakespeare hier zu Lyly steht.

Dass die beiden athenischen Liebespare nicht weniger durch Schlummer und Traum zu ruhiger Gemüthsverfassung zurückgeführt werden, wie Lylys Endimion ist eine äussere Aehnlichkeit der Fabel, die ohne weiteres in die Augen springt, und deren Absichtlichkeit sich dem historischen Zusammenhange der Dinge gegenüber nicht verkennen lässt. Die beiden Liebespare führen beim Beginne des Stückes und im II., III. und IV. Akte bis zu ihrer Erweckung durch Theseus genau dasselbe somnambule Dasein, wie Lylys Endimion vor seinem Versinken in den vierzigjähri-

---

gewiesenen Thatsache. Dem ist indessen nicht so. Dass Shakespeare in der ersten Zeit seiner dramaturgischen Thätigkeit ganz so unter dem Einflusse der lylyschen Cynthia gestanden, wie es Oberon in unübertrefflicher Gleichnissrede ausdrückt, indem er II. 1 zu Titanien sagt:

> Didst *thou* not lead him through the glimmering night
> From Perigenia whom he ravished?

lässt sich sehr bestimmt nachweisen. Was zunächst die Perigenia betrifft, so dürfte dieselbe dem Shakespeare die Komödie der Irrungen geboren haben; wenngleich ich — aus Gründen, die meine lezte Abhandlung klar legen wird — mich rein ausser Stande fühle, Elzen beizustimmen, wenn er (William Shakespeare S. 357) sagt: „Richard Simpson hat — The North British Review, July 1870 — wahrscheinlich den Nagel auf den Kopf getroffen mit der Annahme, dass die Komödie der Irrungen um Weihnachten 1585" — noch in Stratford selbst — „oder im folgenden Januar entstanden ist." Hier ist die Phantasie des Dichters ihren natürlichen Gang gegangen, unbeeinflusst durch das glimmering night der lylyschen Cynthia. Sehr bestimmt dagegen tritt dieser Einfluss im Titus Andronicus hervor und in den beiden Veronesern. Es lässt sich daher sehr wohl annehmen, dass die jeunesse dorée des Sommernachtstraumes in der That lylysche Cynthiagestalten sind, wie sie ja auch ihr Wesen beim Mondscheine treiben; aber Cynthiagestalten in der Form, die sie bei Shakespeare angenommen haben.

gen Zauberschlaf auf seinem Mondkrauthügel; und sie werden, genau wie Endimion eben durch einen zauberhaften Schlaf zu normalen Seelenzuständen hinüber geführt. Welch eine unermessliche Kluft gähnt aber troz dieser äusserlichen Aehnlichkeit zwischen beiden Dichtern!

Der widernatürlich hässliche Einfall dieses vierzigjährigen Endimionschlafs, dessen Hässlichkeit — aus reiner Servilität gegen die Elisabeth — noch dadurch unerhört gesteigert wird, dass der schöne Schläfer während des Schlafes altert und verdorrt, ist ein wahres Attentat gegen den echten Endymionmythus, wonach der schöne Jüngling in ungemessener Zeit unalternd schlummert, und durch seine hinreissende Schönheit die keusche Selene (Luna) zum Kusse reizt. Lyly konnte nicht greifbarer machen, dass er zu einer wirklich ästhetischen Bewältigung seines Rohstoffes absolut unfähig, dass er ganz dessen untergebener Knecht war, so untergeben wie unter seine Brodherren Elisabeth und Leicester. Wie ungleich massvoller ist Shakespeare. Er drängt die ganze Zeit [1]) des magischen Traumlebens in

---

1) Das Zeitmass lernen wir nur aus der Unterredung des Theseus mit der Hippolyta am Anfange des Stückes kennen, wo Theseus die Worte spricht:

four happy days bring in
Another moon u. s. w.

und Hippolyta erwidert:

Four days will quickly steepe themselves in nights;
Four nights will quickly dream away the time;
And then the moon like to a silver bow,
Now *) bent in heaven, shall behold the night
Of our solemnities.

---

*) Rowe hat bekanntlich das „Now bent" der alten Ausgaben in ein „New-bent" verändert, und diese Lesart ist allgemein adoptirt, obwohl sie bei Lichte betrachtet eigentlich gar keinen Sinn giebt. Rowes Emendation ist aber in Wahrheit keine Emendation, denn wo alles gut und in Ordnung ist, ist nichts zu emendiren; sondern sie gehört zu jenen aus unbefugtem Emendationsdrange hervorgegangenen effectiven Textcorruptionen, wie sie an Shakespeares Texten tausendfach begangen sind, namentlich auch grade von Rowe und Theobald begangen sind. Now bent in heaven sagt nicht mehr und nicht weniger als: n u n m e h r i m H i m m e l g e h a n d h a b t, g e r i c h t e t; daher

die kurze Spanne von 4 Tagen zusammen, und erlöst

In der Entwicklung der Handlung hat Shakaspeare durchaus keine Rücksicht auf diese Zeitbestimmung genommen, wie ich mehrmals gezeigt habe. Unter diesen Umständen halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass die vier Tage und Nächte, für deren besondere Hervorhebung sich sonst kein plausibler Grund finden lässt, eine Persiflage von Lylys 40-jährigem Endimionsschlafe sind. Besonders der an und für sich völlig überflüssige Vers: Four nights will quickly dream away the time, klingt ganz so. Anders fasst indess Elze die Sache vom Standpunkte seiner Essexhypothese auf; er sagt Abhandlungen S. 125: „Für die so gewonnene Zeitbestimmung" (die erste Aufführung des Sommernachtstraumes zu Essexs Hochzeit) „hat Kurz . . eine . . . höchst merkwürdige Bestätigung gefunden. Der Wink, den ich bezüglich des Mondscheins gegeben habe, hat ihn zur Durchforschung der alten Ephemeriden . . . . . veranlasst, aus denen sich mit Einstimmigkeit ergiebt, dass am 30. April 1590 Neumond war. Welche ungeahnte Bedeutung gewinnen da die Eingangsworte: Now, fair Hippolyta, our nuptial hour u. s. w. „ „Da ein Beobachter wie Shakespeare,"" fährt Kurz fort, „ „gewiss recht gut wusste, dass die zarte Sichel, in Betracht ihrer Frühlingsstellung, schon am Maiabende wider sichtbar werden konnte, wie denn auch seine Beschreibung ihrer Gestalt der Jahreszeit entspricht, so darf man gar vielleicht die Worte Hippolytas buchstäblich nehmen: Four days will quickly steep themselves in night u. s. w. Indessen hätte diese Annahme mehr Bedeutung für den Fall, dass das Stück, wozu es freilich verlockend geeignet ist, im Freien gegeben wurde."" (Am 1. Mai!) „„Aber das wäre unter den obwaltenden Verhältnissen vielleicht schon zu öffentlich"" (nicht zu „kühl"?); „„und auch die Worte Zettels: Why then you may leave a casement of the great chamber-window, where we play, open, weisen einigermassen auf eine Vorstellung zwischen vier Wänden hin.""

Wie diese Feststellung Kurzens mit der Essexhypothese in Zusammenhang gebracht werden kann, ist schlechterdings nicht abzusehn. Die Sache liegt, mit kaltem Blute betrachtet, so:

---

auch das zweideutige in, das Shakespeare allerdings auch im Troilus u. Cr. mindestens 2 Mal statt on gebraucht. Das zukünftige Now stellt sich dem gegenwärtigen entgegen. Das Geschoss des Lyly-Mondes ist nicht „bent in heaven"; der Lylymond wird aber auch im II.—IV. Akte vernichtet, und hierauf streckt das himmliche Geschoss des echten Mondes im V. Akte die Tragikomödianten nieder.

die Liebeverblendeten durch den Schlummer einer einzigen kurzen Sommernacht, durch einen Schlummer, den sie nicht auf einem allegorischen Mondkrauthügel schlummern, sondern auf einfach grünem Rasen (on the ground),

---

Elze hatte die Essexhypothese aufgebracht, ohne sich an denjenigen Inhalt des Sommernachtstraums zu kehren, der einer solchen Hypothese als unübersteigliches Hinderniss im Wege steht. Dahin gehören Bottom und seine capitale Asinification und gewisse Anspielungen, welche Kurz auf die Maifeier deuten zu müssen glaubte, von anderen recht erheblicheren Hindernissen ganz abzusehn, die Kurz ebenfalls nicht verkannt hat.

Wie Kurz mit Bottoms Eselskopf fertig zu werden sucht, habe ich bereits S. 246 N. 1 des näheren gezeigt; um aber mit der vermeintlichen Maifeier sich im Einklang zu sezen, verfiel er auf den Gedanken, die Hochzeitsfeier dürfte erst am 1. Mai 1590 stattgefunden haben, obwohl die Vermählung selbst schon am 6. April desselben Jahres — oder da herum — vollzogen war. Um dies plausibel zu machen, suchte Kurz festzustellen, dass „das Banket, welchem Sir Rob. Sidney . . . zum Missvergnügen der Königin beiwohnte, kein anderes gewesen sei, als eben des Graf Essexs Hochzeitsbanket“. Die Feststellung selbst ist unter allen Umständen fraglich; das Datum, wann dies Banket stattgefunden, scheint nicht einmal fest zu stehen; aber wenn dies alles, was dann weiter? Was in aller Welt haben die ausgehobenen Worte der Hippolyta — denn diese allein kommen in Betracht — mit dieser Feststellung zu schaffen? Ich dächte denn doch, wenn die Feststellung irgend etwas bewirken kann, so nur das Eine, der Essexhypothese neue erhebliche Hindernisse zu bereiten. Hippolyta sagt ja ausdrücklich: in vier Tagen kommt der Neumond. Wäre also wirklich am 30. April 1590 schon Neumond gewesen, so wäre ja diese Bemerkung von niemandes Standpunkte aus so unsinnig gewesen, wie grade von Kurzs Ephemeriden-Standpunkt aus. Dieser Aufschub von 4 Tagen und Nächten hat doch schlechterdings nur Sinn, wenn man sich auf meinen Standpunkt stellend davon ausgeht, dass ein neuer Mond, nicht mehr der lylysche, die Bühne beherrschen soll, und dass der erstere, der echte Mond vor der Festfeier und zur Sicherung der Festfreuden, den lezteren aus dem Felde schlagen soll. Ganz in diesem Sinne ist auch der hanswurstige Vorschlag Bottoms zu nehmen, dem natürlichen Monde ein Fenster desjenigen Gemachs zu öffnen, wo die Aufführung vor sich gehen soll. Der wahre Mond soll von seinem nun endlich wider an seine richtige Himmelsstelle gerückten Bogen tödtliche Geschosse auf die Handwerkskünstler entsenden.

an der Brust der guten Mutter Natur. Aber grade der eigentliche Erlösungsact trennt den Sommernachtstraum himmelweit von dem Endimion. Den alten hässlichen Endimion küsst die Cynthia aus dem Schlafe; damit aber erlangt er seine menschheitliche Jugend noch nicht wider, sondern muss noch Tage lang in wachem Zustande als hilfloser Greis herum schleichen, bis endlich die Cynthia in einer langwierigen und langweiligen Verhandlung, die strengstens in den unschönen Formen der Verhandlungen des königlichen Privy Council gehalten ist, seine Unthaten — ein Endymion und Unthaten! — verzeiht, ohne dass das Auditorium auch nur recht klar darüber wird, worin diese Unthaten eigentlich bestehn. Eine unverschämtere Verhunzung eines schönen Mythus ist niemals gewagt worden. Der Erlösungsakt bei Shakespeare besteht in einer künstlerisch durchaus gelungenen symbolischen Darstellung der ästhetischen *κάθαρσις*; Titania, die inzwischen wider zur echten Titania geworden, reinigt den Sinn der sinnlich Verirrten, indem sie ihnen unter dem harmonischen Klange der Musik lindernde Träume sendet, sie zur *καλοκἀγαθία* einführt. Der allegorische Apparat ist auch hier wider dem Lyly entlehnt, und zwar dem Woman in the Moone, und das noch dazu einer Stelle dieses Dramas, die mit der Titania des Sommernachtstraumes in unmittelbarster Beziehung steht, der Stelle nämlich, wo Cynthia aus der Pandora die lylysche Cynthia erschafft und dieselbe zu ihrer Stellvertreterin im Monde erhebt. Ich habe die Passage schon SS. 237 ff. N. 1 besprochen. Es kann ms. Es. nicht zweifelhaft sein, dass Shakespeare auch hier wider die Naturordnung in der Lylywelt herstellt. Nicht die Schöpfung solcher Zerrbilder wie die lylysche Cynthia ist der Zweck der Kunst, sondern einzig und allein die Schönheit, die reinigend wirkende Schönheit, wie es die Symbolik der Entzauberung im Sommernachtstraume darstellt.

Schon der Umstand, dass es Theseus ist, welcher die Liebespare erweckt, und dass eben dieser Theseus später an seinen Siegeszug nach Theben erinnert, lässt erkennen, dass diese Figur im Contrast zu Lylys Endimion gedacht ist; ja, wenn anders es im Sinne des Dichters gehandelt ist, die Anspielung an den thebanischen Feldzug des The-

seus sinnbildlich auf irgend einen Theil des Gedichtes selbst zu beziehen, worüber ms. Es. angesichts der vom Dichter gewählten Stilart kein Zweifel aufkommen kann, so werden wir darunter grade jene Erweckung zu verstehn haben, bei welcher ja die jeunesse dorée ihren alten Adam „begräbt", wie ich mich eben mit guter Absicht ausgedrückt habe [1]). Es wird daher um so mehr erlaubt, ja geboten

---

1) Nachdem IV. 1 Theseus die Schläfer erweckt und sich bereits mit Hippolyta und Gefolge wider heimbegeben hat, halten die Liebespare noch ein Zwiegespräch mit einander. Demetrius beginnt:

> *These things* seem small and undistinguishable
> Like faroff (fernab liegende) mountains turned into clouds;

und Hermia erwidert:

> Methinks, I see *these things* with parted eye, (mit einem Auge (!)das Abschied von ihnen genommen hat)
> When every thing seems double.

Das ist die Empfindung des Menschen, der sich ästhetisch von seiner Leidenschaft gereinigt, dieselbe, wie Schiller sehr richtig sagt, „objectivirt" hat. Dass Shakespeare unter dem unbestimmten „these things" die Leidenschaften gemeint hat, welche vorher die Brust dieser Leutchen erfüllt und eine chaotische Verwirrung angerichtet haben, darf als ausgemacht angesehen werden Die *κάθαρσις* ist eine vollkommene. Die kleinen Elfchen haben mit ihrer. Musik und ihrem Tanz den Sturm in ihrer Brust grade so nieder geküsst, wie sie im Tempest die wogende See beruhigen. Bei Bottom dagegen ist von dieser Wirkung nichts zu spüren; der Contrast seiner Erzählung von seinem Traumgesicht gegen die Darstellung der Liebespare erhöht die Wirkung der lezteren noch bedeutend. Theseus ist über die Wirkung des Elfenzaubers im Gemüthe der Liebespare genau unterrichtet; daher seine spätere Rede: The poets eye u. s. w.

Es verdient die sorgfältigste Beachtung, dass der Dichter bei der Erweckung der Liebespare, der Oberonsage folgend, das rettende Horn mit einmischt; doch kann dieser Zug erst später genügend gewürdigt werden. Unmittelbar nachdem der Hörnerschall ertönt ist, redet Theseus *σώτηρ* (conqueror) die Liebespare mit den Worten an:

> Good morrow, friends, Saint Valentine is past,
> Begin these wood-birds but to couple now?

Wer die Situation bedenkt, namentlich auch das vorher gehende oberonsche Hornblasen, was den Moment der Errettung bezeich-

sein, auch den Theseus für einen durch moralische Erwägungen erzeugten ästhetischen Gegensaz zu Lylys Endimion zu halten, und ihn in diesem Sinne zu betrachten, als zwischen dem Theseus und Oberon ein ähnliches magisches Verhältniss obwaltet, wie zwischen dem Endimion und der Cynthia. Bereits in der 2. Auflage meiner Studie (S. 63 f.) habe ich auf das geheimnissvolle Band aufmerksam gemacht, welches den Theseus und Oberon umschlingt, bis zur vollendeten geistigen Identification eng mit einander verbindet, wie denn auch später im Tempest beide in die eine Gestalt des Prospero zusammengezogen sind. Diesem Verhältnisse lässt sich im Vergleich zu dem Verhältnisse Endimions zur Cynthia, in welchem auf Seiten des ersteren der sinnlich entsprosste Gehorsam, auf Seiten der lezteren die despotische Laune herrscht, ganz entschieden der symbolische Sinn unterschieben, dass sich darin das gegensäzliche Verhalten des einen und des andern Dichters zum menschheitlichen Ideale ausprägt. Und aus dieser gegensäzlichen Anschauung, behaupte ich, ist Shakespeares Theseus herausgewachsen..

Bin ich denn aber auch meiner Sache gewiss? Elze sieht ja doch, wie ich bereits mehrfach habe erwähnen müssen, die Sache ganz anders an; er erkennt, nicht unter der Maske, nein in den klaren Gesichtszügen, der menschlichen Wesenheit des Theseus und der Hippolyta die Portraits des Robert Essex und seiner Gemahlin. — „Wer mit der mythologisch allegorischen Darstellungsweise der Maskenspiele vertraut ist", sagt er Abhandlungen S. 107,

---

net, wird es nicht spizfindig nennen, wenn ich behaupte, Shakespeare hat sich hier unter dem St. Valentinstage die Zeit Leicesters und seiner Helfershelfer, namentlich des Lyly vorgestellt. Dieser Tag, nämlich — der 14. Februar; eine für den Sommernachtstraum völlig gleichgiltige Thatsache — wird dadurch in der Volkssage ausgezeichnet, dass sie ihn zum Tage der sinnlichen Liebesbrunst macht. Dieser Tag, an welchem die Gallathea, der Jacob IV., Peeles David und Bethsabe u. s. w. für Kunstwerke galten, ist mit dem Sonnenaufgange, dem Oberon eben erst noch entgegen gejauchzt, für immer entschwunden. Eben in diesem Gedanken liegt der ästhetische Sinn der Worte, der sie zugleich cultur- und literaturhistorisch hoch bedeutsam macht.

„wird es weder unnatürlich noch auffallend finden, wenn wir Theseus und Hippolyta auf das Brautpar selbst deuten zu müssen glauben. Wie Theseus war der Bräutigam troz seiner Jugend ein Feldherr und ohne Zweifel auch ein Jäger; ob er, allerdings in anderem Sinne als Theseus, mit dem Schwerte um die Braut geworben hatte, konnte nur dem Eingeweihten verständlich sein [1]. . . . . . . Was Theseus in der 1. Scene des V. Aktes sagt: Where I have come, great clerks have propos'd to greet me with premeditated welcome, passt wörtlich auf Essex, welchen George Peele bei der Rückkehr aus seinem spanischen Feldzuge 1589, also kurz vor der Hochzeit, seine Eclogue Gratulatory widmete. Keine Bezeichnung konnte für den Verfasser dieses im gelehrten Stile gehaltenen Huldigungsgedichtes besser gewählt sein, als „„great clerk““ [2]. . . . . Aber auch auf einem anderen, friedlichen Felde, auf dem der Liebe findet sich eine Aehnlichkeit zwischen Theseus und Essex. Wie dieser machte er mancher Aigle und Perigune den Hof und liess sie sizen. Die Schuld an dieser Treu-

---

1) Was soll das heissen? Der Eingeweihteste von allen, Essex, für den das Gedicht bestimmt war, musste doch jedenfalls um die Sache Bescheid wissen; und wusste er, dass der Vergleich nicht zutraf, wie es Elze ganz sicher ebenfalls weis, dann war schon aus diesem Grunde die Allegorie eine durchaus lächerliche Monstrosität. Elzen ist das nicht entgangen; er sucht deshalb mit dieser Redensart über das dünne Eis hinweg zu huschen. Das schabernackische Eis bricht aber, und Elze sizt bis an die Kehle im Wasser; denn nicht bloss „der Eingeweihte" wusste, dass Essex nicht mit dem Schwerte sich die Wittwe Sidneys erkämpft, sondern gradezu alle Welt. Oder hat Elze irgendwo eine Andeutung davon gefunden, dass die Braut ihr Jawort davon abhängig gemacht, dass Essex die Thaten Sidneys fortseze?

2) Ich habe schon oben S. 112 in einer Note die „Ecloge" besprochen. Die Beziehung kann recht wohl bestehen bleiben, ohne dass man nöthig hat, den Theseus zum Essex zu machen. Keinenfalls darf auch die Anspielung auf Peeles Eclogue beschränkt werden, wie es grade die Essexhypothese erfordern würde; Lyly hat sein volles Theil an des Theseus Tadel; vielleicht auch Spenser und überhaupt die ganze Schar der Lobhudler Elisabeths.

losigkeit schiebt der Dichter der Titania in die Schuhe [1]). Die Hoffräulein der Elisabeth wussten vor und auch nach seiner Verheirathung von Essex zu erzählen; die eine derselben, Mrss. Southwell gebar ihm einen Sohn, Walter Devereux. Lady Bacon klagt in einem Briefe an Essexs Mutter ausdrücklich über the Earl's unchaste manner of life. — Nach dem, was wir über Lady Sidneys Verhalten im niederländischen Kriege gesagt haben, werden wir schwerlich fehl gehn, wenn wir sie uns als ein starkes heldenhaftes, der Hippolyta im guten Sinne ähnliches Weib [2]) denken, das in fröhlichen Tagen gleich der Amazonenkönigin“ (Elzen zu gefallen) „Gefallen an der Jagd und am Gebell der Meute fand. Inwieweit die Verse II. 1: But that, forsooth, the bouncing Amazon u. s. w. zutreffende Anspielung oder muthwillig übertriebener Scherz waren, wird sich nie entscheiden lassen [3]). Die Nachweisung solcher kleinen Züge, . . . kann doch keinen Ausschlag geben, wenn es sich um Annahme oder Verwerfung einer Hypothese im Ganzen handelt.“

Die Gewandheit dieser Darstellung verdeckt eine solche Masse der erheblichsten Einwendungen, dass sie auf

---

1) So macht es Elze. „Die Schuld davon schiebt der Dichter der Titania zu“; damit ist die Sache erledigt! Der ganze Zusammenhang, in welchem diese Bemerkung vorgebracht wird, drängt mit Gewalt dem Leser die Fragen auf die Lippen: wie kommt denn der Dichter dazu? Was soll das heissen? Welche Entschuldigung des Essex kann denn in der Beschuldigung der Titania gefunden werden? Aber solche Fragen fallen in das Gebiet der Allegorik, deshalb wird sich Elze hüten, sich an ihnen seine ästhetischen Finger öffentlich zu verbrennen, so öffentlich er auch sich zu ihrem mittelbaren Veranlasser macht. Jeder Unbefangene wird aber zugeben müssen, dass die Beschuldigung Titanias von Elzes Standpunkte aus zu einer derartigen Sinnlosigkeit wird, dass sie kein vernünftiger Mensch, geschweige denn ein so sinnreicher Kopf wie Shakespeare, ersinnen kann.

2) Die Lady scheint keine grosse Liebe zu Sidney gehabt zu haben; eine später zu besprechende Stelle aus Spensers Colin Clout lässt darauf schliessen. Aus ihrer kaltblütigen Fassung bei jener Gelegenheit folgt also gar nichts amazonenhaftes.

3) Doch; es lässt sich mit apodicter Gewissheit entscheiden, dass weder das eine noch das andere der Fall ist.

mich selbst dann alles Eindrucks verfehlen würde, wenn ich an Elzes Essexhypothese glauben könnte[1]). Nur dreierlei sei hervorgehoben. Erstens: diejenigen Züge, welche Elze als significant an den vermeintlichen beiden Masken hervorhebt, sind dies in der That nicht. Bei der Hippolytha werden wir mit völlig in-

---

1) Es sei gestattet, an dieser Stelle auch noch ein Argument zu widerlegen, dessen sich Elze bei Herausgabe seiner Abhandlung: Zum Sommernachtstraum in der Sammelausgabe seiner Shakesp.-Abhandlungen S. 96 Note 1 bedienen zu können geglaubt hat, ohne einer älteren entsprechenden Abhandlung Oechelhäusers auch nur Erwähnung zu thun, obwohl dieselbe unter seiner eigenen Redaction im Shakespeare-Jahrbuche erschienen ist. A. a. O. ist nämlich wie folgt zu lesen: „G. zu Putliz hat als Theaterintendant zu Schwerin gewissermassen die Probe darauf gemacht, dass der Sommernachtstraum zu einer Vermählung gedichtet ist, indem er ihn zur Feier der Verlobung des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin mit der Prinzessin Anna von Hessen-Darmstadt hat aufführen lassen." (Auch in Wien ist Aehnliches geschehn, wie denn zweifellos der Sommernachtstraum in der Theaterwelt als Hochzeitsstück par excellence aufgefasst wird. Mendelssohns bekannte Musik dazu verräth genau dieselbe Auffassung.) „„Ein Prolog"", so berichtet er (Theatererinnerungen, Berlin 1874, Bd. II SS. 75—77) „„war schnell geschrieben; auch in das Stück selbst wurde manche Anspielung mit wenigen Worten eingefügt; so namentlich die Erzählung von Amors Pfeil, mit welcher der Dichter seiner Königin Elisabeth eine Huldigung bringen wollte, durch eine Anspielung auf die Verlobung des Landesherrn ersezt, und der Schlussepilog des Puck für den Zweck des Tages umgewandelt. Alles wurde verstanden und zündete, und man hätte meinen sollen, dass das Stück grade für diese Gelegenheit gedichtet sei. Niemals ist mir die ewige Jugend der Poesie entschiedener entgegen getreten, als an diesem Abende; und das dem Stücke abholde Publikum musste das auch wohl empfinden, denn es begleitete die Dichtung in der freudigsten Erregung einer Feststimmung."" Die Schweriner konnten nämlich, wie Putlitz sagt, „„das Stück nicht leiden, denn die Elfen erschienen ihnen albern, und die Rüpel gemein.""

Ob diesem Zeugnisse in Wahrheit diejenige Classicität beiwohnt, welche ihm Elze vindiciren möchte, wird sich füglich bezweifeln lassen; es steht demselben, wie bemerkt, ein Zeugniss Oechelhäusers (Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums auf der deutschen Bühne, Deutsch. Shakesp.-Jahrb. V. 310 ff.) ge-

haltsleeren Redensarten abgespeist. Die einzige positive Thatsache, welche daraus hervorgeht, ist, dass Elze mit

---

genüber, das sich wohl nicht, wie der Herr Zeuge zu versichern beliebt, grade auf „zahllose", wohl aber jedenfalls auf eine ganz erhebliche Anzahl von Aufführungen stützt, und auf Grund dieser Erfahrung, sowie anscheinend ebenfalls auf praktische Bühnenkenntniss gestützt, die Thatsache constatirt, dass der Herr Zeuge niemals eine ansprechende Darstellung des Sommernachtstraums gesehen, und dass namentlich die erotischen Partien im athenischen Zauberwäldchen bei der Darstellung nicht den mindesten Eindruck machen. Man mag von dem ästhetischen Werthe von Oechelhäusers Aufsaz denken, wie man will, und ich für meine Person halte denselben für sehr gering — Oechelhäusers practisch mimische Winke befolgt, und der Sommernachtstraum ist unfehlbar zur gemeinen Offenbachiade degradirt, so dass es mir rein unfassbar ist, wie Ulrici Herrn Oechelhäuser bescheinigen kann, die ulricischen ästhetischen Abstractionen ins praktisch Mimische übertragen zu haben — man mag, sage ich, von dem ästhetischen Werthe der öchelhäuserschen Abhandlung denken wie man will, die eine Thatsache bleibt unumstösslich bestehen, dass er das complete Fiasco des Sommernachtstraums auf den heutigen deutschen Bühnen bezeugt, ein Fiasco, das lediglich daraus entspringt, dass es den darstellenden Künstlern unmöglich ist, sich in den ideellen Zusammenhang des Stückes hinein zu finden; und zwar aus dem einfachen Grunde unmöglich, weil die Motive für die Gesammtgestaltung des Stückes wesentlich historische sind. Unter diesen Umständen hätte es von Elze wohl erwartet werden können, dass er auf Oechelhäuser mindestens mit aufmerksam machte, als er sich auf Putliz berief; indess Elze macht es in diesem Falle wie in manchem anderen: das, was seine Zirkel stört wird mit einem leicht gewandten Sprunge übersprungen, und diese Grazie verleiht dem Dinge ein so heiter lächelndes Antliz, dass wir sorglos und zweifellos werden.

Kann aber auch das putlitzsche Zeugniss nichts für Elze beweisen, so hat es Elze doch unbedingt gegen sich als classisch gelten zu lassen. Und da frage ich nur: wo bleibt angesichts dieses Zeugnisses die so sauer erzeugte Essexhypothese?

Es ist mir unbegreiflich, dass ein Mann von Elzes Scharfsinn geglaubt, dieses Zeugniss für jene Theorie ausnuzen zu können, und nicht vielmehr sofort erkannt hat, dass wenn die Sache so liegt, wie Putlitz bestätigt, unmöglich in dem Stücke jener specifisch persönliche Gehalt verarbeitet sein kann,

seiner Hypthese keinen Aufschluss zu geben weis, weshalb Titania sie „the bouncing Amazon“, und Oberons „*buskined*

---

auf dessen Reproduction die ganze Essexhypothese allein gestützt ist. Elze wird vielleicht einwenden, dass die persönlichen Züge, die er nachzuweisen bemüht ist, dem Stücke noch keineswegs einen so exclusiv persönlichen Charakter verleihen, der es zum specifischen Essexdrama macht, und nicht vielmehr eine leichte Uebertragung desselben auf andere Verhältnisse zuliesse, die nur eine sehr allgemeine Aehnlichkeit mit den Verhältnissen des Essex haben. Nun wohl, wenn dies zugegeben wird, so liegt die Sache eben so, dass die Essexhypothese ohne thatsächliches Fundament als reines Luftschloss hin und her wogt. Sobald aber Elze jene Concession macht, tritt er auch mit sich selbst in den schroffsten Widerspruch. Er sezt ja so tief wie nur irgend möglich an, um uns die Ueberzeugung beizubringen, dass keineswegs bloss so oberflächliche persönliche Andeutungen ins Spiel kommen, wie sie Putlitz, der sicher nicht zu den Anhängern der Essexhypothese gehört, ganz offenbar annimmt, in vollster Unbedenklichkeit annimmt. Durch eine Schlussfolgerung, die man als den echtesten circulus vitiosus bezeichnen kann, sucht uns nämlich Elze dahin zu bringen, dass der Dichter den Sommernachtstraum auf Grund tief gehender Bekanntschaft nicht bloss mit dem Familienleben des Essex und seiner Stimmung der Lettice gegenüber, sondern auch mit der ganzen Temperaments- und Geistesanlage dieses Prinzen geschaffen, und dadurch sich widerum die Patronage desselben erworben habe. Diese Methode der Induction hat aber hinter Elzen einen festen Wall gezogen, der ihm den Ausweg, es handle sich hier alles nur um leichte Tändelei unerbittlich versperrt. Meine Stellung dem Putlitz gegenüber ist eine völlig freie, wie ich sofort zeigen werde; ich kann denselben in keiner Weise als eine Autorität in dieser Frage anerkennnn; das aber meine ich alles Ernstes, dass die Essexhypothese, so lange sie sich wenigstens nicht auf wesenhaft andere Gründe stützt wie bisher, practisch nicht stärker ad absurdum geführt werden könnte, als es seiner Aussage nach in Schwerin geschehn ist.

Mein Standpunkt dem Putlitz gegenüber ist nun einfach folgender. Die Zeitverhältnisse, für welche der Sommernachtstraum gedichtet ist, lassen sich figürlich als das mächtige, aber nicht überall schöne Gebäude bezeichnen, für welches dieses Kunstwerk bestimmt ist; obzwar in sich vollendetes Kunstwerk, wie die Pallas Athene des Phidias, trägt es doch, wie diese eine bestimmte Relation in sich, die nicht jedem Kunstwerke eigen

mistress" und sein „*warrior* love" nennt; deshalb werden diese Benennungen nach einer echt elzeschen, gewiss aber

---

ist, und wird durch seine Zeitverhältnisse erst vollkommen verständlich, grade wie der atheniensische Παρθενών als die proportionale Götterwohnung der Pallas Athene dem Kunstwerk des Phidias eben durch seine Proportionalität ästhetisch ergänzend zu Hilfe kam. Jezt, wo die Zeitverhältnisse verschwunden, wo die tausend Beziehungen zur lebendigen Gegenwart, jene Anspielungen voll kampflustiger Lebenskraft mit dem Eise des Todes überglast sind, bleibt der ästhetische Sinn unwillkürlich haften an dem stofflichen Theile dieses Kunstwerkes, an seiner Fabel. Und wie überwältigend diese für die Annahme spricht, das Stück sei ein Hochzeitsgedicht, wird jeder Leser aus eigner Erfahrung hinlänglich wissen; andern Falls würde ich ihn auf Kreissig verweisen, dessen ganze Anschauung des Sommernachtstraums sich auf eine ideenlose Betrachtung eben jener Aeusserlichkeiten beschränkt; ein interessanter Gegensaz zu der von Schmidt vertretenen Ansicht, welche allen realen Gehalt aus dem Kunstwerke vertreibend, dasselbe zu den nebelhaftesten Abstractionen verdunstet *). Gar kein Wunder daher,

---

*) Es sei erlaubt, hier in einer Unternote noch eines Einwurfes zu gedenken, der mir privatim von einem Verehrer der schmidtschen Auffassung gemacht ist, weil die Widerlegung desselben zugleich meine obigen Erläuterungen unterstüzt. Der betreffende Herr meint nämlich, wenn meine Auffassung des Sommernachtstraums richtig wäre, so müsse die Dichtung schon deshalb für verfehlt erklärt werden, weil seit 300 Jahren noch niemand auf meine Auffassung gekommen sei. Die persönlich verlezende Art, mit der dieser wizige Einwurf mir brieflich insinuirt ist, könnte auf den Gedanken führen, der Herr meine, das Stück müsse — die Richtigkeit meiner Auffassung vorausgesezt — aus dem Grunde verfehlt sein, weil ich, nicht Schmidt, seinen wahren Sinn entdeckt habe; indess ich will der Sache eine etwas präcisere historische Form geben, als es in jenem polterigen, mir gegenüber durch und durch unangemessenen Briefe geschieht. Der Briefschreiber behauptet nämlich in jenem Saze, im Tone ausgemachtester Sachkenntniss, dass Shakespeares eigene Zeit von **meiner** Auffassung des Sommernachtstraums nichts gewusst habe. Zu dieser Behauptung, die sich historisch in keiner Weise begründen lässt, kommt er aber einzig und allein, weil er den zeitgenössischen Beziehungen des Sommernachtstraums in keiner

durchaus unkritischen Methode ohne weiteres für „kleine Züge“ erklärt, auf die das römische: Minima non curat Praetor Anwendung findet. Und doch sind diese „kleinen Züge“ grade diejenigen Pinselstriche, welche das Amazonenthum der Hippolytha mit dem ganzen Gemälde des Sommernachtstraums in Einklang bringen, mit der symbolischen

---

dass man in Schwerin in vollster Arglosigkeit das Stück für die Hochzeit des Herzogs zurecht stuzte; lässt doch das Wenige, was Putlitz über „Amors Pfeil“ sagt, deutlich erkennen, dass er bislang noch gar nicht über den Sommernachtstraum nachgedacht hat. Bei der Aufführung aber kamen hier noch sehr wesentliche Umstände hinzu, das Stück wirklich für einen blossen Hochzeitsscherz zu nehmen: erstens die Gelegenheit, zu der es aufgeführt wurde; zweitens, dass die Schauspieler es durchaus als Hochzeitsstück nahmen und gaben; und endlich drittens: die mendelssohnsche Musik; denn diese hat sicher nicht gefehlt.

Was es unter diesen Umständen besagt, wenn Putlitz versichert: „alles wurde verstanden“, liegt auf der flachen Hand. Wenn er aber ferner versichert, nie sei ihm die ewige Jugend der Poesie klarer vor die Seele getreten, so ist daran nicht einen Augenblick zu zweifeln, und ist ein Zeugniss dafür, dass es Shakespeare verstanden hat, selbst bei der Maske die echte und reine Kunstform als wahrer Dramaturg zu wahren; ein Zeugniss, das wir dankbarst acceptiren und uns merken wollen. Aber die Essexhypothese, das muss ich widerholen, sie schmeichle sich nicht, aus diesem völlig unbefangenen, ehrenvollen Zeugnisse auch nur das geringste Capital schlagen zu können.

Weise nachgegangen ist; ich werde dagegen an Nashs Summer's Last Will and Testament, sowie an dem Aetion in Spensers Colin Clout zeigen, dass diese beiden Dichter, deren Autorität gegenüber sich wohl selbst Schmidt bescheiden muss, in der That meine Auffassung des Sommernachtstraums theilen; und jeder Einsichtsvolle wird darin einen unumstösslichen Beweis für meine Auffassung finden.

Derartige Einwürfe, ich behaupte es immer und immer wider, werden gemacht von Leuten, die es im Interesse nicht der Wissenschaft, sondern ein Mal ausgesprochener Ansichten finden, kurzweg durch einen Präjudicialeinwand einen unliebsamen Gegner mundtod zu machen. In diesem Falle beweist schon die formale Unhöflichkeit die Richtigkeit dieses Vorwurfs.

Bedeutung die ihr der Dichter beilegt [1]). Beim Theseus selbst wird zunächst die Combination von Krieger und Jäger [2]) geltend gemacht. Darin aber etwas specifisch essexsches sehen zu sollen, scheint denn doch viel verlangt; denn eine solche Combination ist unter dem damaligen englischen Adel sicher ebenso häufig gewesen, wie zu allen anderen Zeiten und bei allen anderen Völkern. Wenn aber Elze in solcher Weise deuten will, weshalb übergeht er

---

1) In meiner Besprechung des Tempest, welche ich diesem Abschnitte angehängt habe, werde ich den Beweis führen, dass es ein Irrthum von mir war, die Hippolyta für die Vertreterin von Shakespeares Muse zu nehmen; die Hippolyta vertritt neben Theseus, dem Dramaturgen, die Schauspielkunst. Aus demselben Grunde, aus welchem Shakespeare für die Figur des Dramaturgen den Theseus gewählt hat, nämlich weil es sich im Sommernachtstraume um die endgiltige, siegreiche Niederbrechung des falschen Kunstgeschmackes handelt, aus demselben Grunde hat er die unwiderstehliche Amazone zur Vertreterin der Schauspielkunst gemacht. Der Dramaturg arbeitet aber nur für und durch die Schauspielkunst; daher Hippolyta Oberons „buskined mistress“. Nun stelle sich einer auf den Standpunkt der Essexhypothese und sage, wie von dort aus der Dichter zu der Vorstellung gelangen soll, dass Hippolyta O b e r o n s Herrin ist! Nur als lunatic oder madman könnte er das.

Ich habe kaum nöthig dieser Bemerkung noch hinzuzufügen, dass schon das Verhältniss zwischen Theseus und Hippolyta deutlich zeigt, dass Shakespeare die Dramaturgie als die herrschende Kunst betrachtet, wenngleich er die Hippolyta Oberons Meisterin nennt. Der Dichter hat dem Schauspieler das Material zur Ausübung seiner Kunst zu liefern, nicht umgekehrt; aber der wirkliche Dramaturg richtet sich in seiner Kunst nach den Grenzen der Schwesterkunst. Das ist der eigentliche Sinn des „mistress“, der im Tempest viel deutlicher hervortritt. Bei Besprechung des Tempest werde ich daher auch noch ein Mal auf die Frage zurück zu kommen haben.

2) Shakespeare stüzt sich dabei nicht bloss auf Chaucer, sondern ebenfalls wider mit auf Plutarch, welcher erzählt, dass Theseus auch an der kalidoninischen Jagd Theil genommen habe. Leztere Fabel hat auch wohl dem Dichter den Gedanken von der Erzählung von der Bärenheze auf Creta eingegeben. Es macht dies die von mir (2. Aufl. der Studie S. 101, 102) hervorgehobenen Umstände, dass die Jagd auf die Insel Creta verlegt ist, und dass Hercules an derselben Theil nimmt, erst recht bedeutsam.

dann den so stark betonten Umstand, dass Theseus der Herzog von Athen ist? Bei des Essex bekanntem Adelsstolze war das doch sicher ein beachtenswerther Zug. Weshalb ferner nimmt Elze gar keine Rücksicht darauf, dass Theseus mit unverkennbarer Selbstzufriedenheit von seinem Siegerzuge nach Theben spricht? Unter den obwaltenden Verhältnissen, da Essex erst kurze Zeit von der kläglichen[1]) portugiesischen Expedition zurückgekehrt war, hätte ja darin eine Ironie gelegen, die den Essex hätte beleidigen müssen, und die von Shakespeare eine unerklärliche Taktlosigkeit gewesen wäre. Oder verlangt Elze von uns, dass wir seiner Essexhypothese zu Liebe dem Shakespeare die Bettlerstirn eines Peele zutrauen sollen, der selbst des Essex sang- und klanglose Rückkehr von der portugiesischen Expedition für eine gute Gelegenheit hielt — wie Elze selbst uns erst eben mitgetheilt hat — den Essex mit einer Eclogue Gratulatory zu überfallen? — Fernerweit beruft sich Elze auf des Essex „unchaste manner of life"; indess auch dieser Farbenton wäre damals die reine Wasserfarbe im strengsten Wortsinne gewesen, keine Farbe für einen Portraitmaler; ein solcher hätte doch eine bestimmtere Coloratur wählen müssen. Ganz abgesehn davon, liegt es aber auf der Hand, dass Shakespeare derartig dreiste Anspielungen in Essexs Hochzeitsstück gar nicht hätte wagen dürfen, und wenn er auch noch so vorsichtig der Titania die Schuld in die Schuhe geschoben hätte. Das „From Perigenia whom he *ravished*" müsste in der That eine recht angenehme Arabeske für die Braut abgegeben haben.

Da Elze die Künstlernatur des Theseus überhaupt übersehn hat, obwohl er sie mindestens so gut für seine

---

1) „In dieser, noch im patriotischen Freudenrausche ob der vernichteten spanischen Armada, am 19. April 1589 mit tausend von chimärischen Ruhmeserfolgen geschwellten Segeln ausfliegenden Expedition gingen von 21,000 Theilnehmern 11,000 zu Grunde, von den 1100 Rittern, die dem Abenteuer sich angeschlossen, kehrten nur 360 nach England zurück, vom Argonautenzuge nach Portugal, statt eines goldenen Vliesses, ihre eigenen kahl gerupften Schaffelle heimbringend." (Klein, Gesch. d. Engl. Dramas II. 605, Note). Vrgl. auch Al. Dyces Einleitung zu Peeles „Farewell".

Hypothese hätte verwenden können, wie die bisher besprochenen Züge, so bleibt nur noch die — vermeintliche — Anspielung — denn so muss die Sache doch wohl gewandt werden, wenn sie überhaupt Sinn haben soll — an Peeles „Eclogue Gratulatory". Dem was ich bereits über diesen Punkt gesagt habe, habe ich nichts mehr hinzuzufügen.

Zweitens habe ich gegen die Essexhypothese einzuwenden: die triviale praktische Tendenz, welche diese Hypothese dem Dichter unterschiebt widerspricht dem ideal ästhetischen Zuge der shakespeareschen Dichtungsart und macht seine Dichtung zu einem reinen Flickwerk. Dem, was ich bereits früher über diesen Punkt gesagt habe, füge ich hier nur noch folgende analytische Bemerkungen hinzu.

An drei verschiedenen Stellen ist von den Eigenschaften die Rede, auf welche sich die Essexhypothese stüzt: II. 1 von den Liebeshändeln; IV. 1 von der Jägerei; und V. 1 von dem Heldenthum (und dem in Shakespeares Vorstellung unlöslich damit verknüpften Dichterberufe) des Theseus. Wären alle diese Andeutungen wirklich so verkümmerte empirische Zufälligkeiten, wie sie Elze darstellt, dann möchte man fragen, weshalb uns der Dichter nur alle Stunden einen kleinen Theelöffel von diesem Nektar eingiebt? Wer aber so genau wie Elze mit dem staunenswerthen Grade technischer Meisterschaft bekannt ist, die Shakespeare der Theaterdichter mit seinem Naturgenie verbindet, der sollte füglich wohl vor solchen Missgriffen bewahrt sein. Shakespeare thut schlechterdings nichts am unrechten Orte; er bringt jedes Ding in seinen richtigen Zusammenhang, wo es „in herrlichen Accorden schlägt". Und so auch hier. Hätte Elze die Stellen, an denen sich die vermeintlichen Anspielungen finden in ihrer Ganzheit studirt, so würde er gefunden haben, dass, so winzig the bouncing Amazon u. s. w. als isolirte Grösse erscheint, durch die Harmonie des Ortes, an den sie gestellt ist, gewinnt sie eine Bedeutung, welche die Unbedeutendheit ihrer Isolirtheit weit überragt. Es ist ja mit dem Leviathan und dem drakeschen Emblem nicht anders; beide haben die Erzählung von Oberons Vision zum Hintergrunde, wie bei den kurzen Anspielungen auf Hippolyta Titanias Erzählung von dem Falle

ihrer Nonne, und bei den noch kürzeren Anspielungen auf Titanias Verhältniss zum Theseus, der Kampf Oberons gegen Titanien die Grundflächen bilden, auf denen sich jene Andeutungen mehr plastisch wie dramatisch, gewissermassen als Haut-reliefs abheben [1]). Ehe wir aber diese Andeutungen hören, haben wir bereits die höchst bedeutsame 1. Scene des I. Akts gesehn, auf welche Elze merkwürdiger Weise bei seiner Hypothese absolut gar keine Rücksicht nimmt, obwohl sie doch eine so sorgfältig angelegte Exposition für die folgende Darstellung giebt, wie sie nur sonst bei Shakespeare vorkommt. Von der Unterredung der beiden Elfenfürsten II. 1 rückwärts schliessend, müssen wir uns sagen, dass Theseus das Stadium sinnlicher Verblendung an jener Eingangsscene ebenso als entferntes, in Wolken gehülltes Gebirge sieht, wie am Schlusse der 1. Scene des IV. Akts die nunmehr sinnlich gereinigten Liebespare; und wider lässt uns des Theseus Jagdlust, sein frisches Naturleben in lezterer

---

1) Welchen Einwand man gegen diese Darstellung machen wird, lässt sich errathen. Man wird sagen, dass sie wohl richtig sein könnte, wenn es sich um ein Gedicht handelte, das für den Druck bestimmt gewesen, und nicht um ein Drama, das dem Publikum nur durch die öffentliche Aufführung bekannt gegeben werden sollte; und man wird diesen Einwand um so stärker betonen, als ich selbst ja erst eben noch Shakespeares technische Meisterschaft urgirt habe. Dass derartig kurze Andeutungen in der That auch nicht eigentlich für die öffentliche Bühne passen, sondern nur etwa für Gelegenheiten wie die von Elze proponirten, wo sie der rechte Mann sofort versteht und ihnen auch die richtige Beziehung giebt, wer vermöchte das zu leugnen? Daraus folgt aber die Rechtfertigkeit jenes Einwandes mitnichten. Shakespeare hatte einmal die undramatische Form der Maske gewählt — eine Thatsache, die ich am Schlusse dieses Abschnitts noch zur unumstösslichen Evidenz erheben werde — und: Wer A sagt, muss auch B sagen. Im Tempest, der ebenfalls in maskenhafter Form gehalten ist, kommen ähnliche Andeutungen ebenfalls in hinlänglicher Anzahl vor, und auch dort hat der Dichter das Möglichste gethan, sie durch den Zusammenhang zu heben. Darin eben bewährt sich in diesen Fällen seine Technik, und es lässt sich nachweisen, dass er in Folge dessen von demjenigen Theile seines Auditoriums vollkommen verstanden ist, auf dessen Verständniss es ihm ankam.

Scene erkennen, wodurch er sich von den sinnlichen Fesseln befreit hat, sofern wir nur der Kurmethode mit Aufmerksamkeit und Verständniss gefolgt sind, welche Oberon unter Robins Beistande auf die athenische jeunesse dorée anwendet. Von da aus bis zu des Theseus Kunstverständniss (V. 1) haben wir aber keinen weiteren Weg zu machen. In diesem Zusammenhange sind der Standpunkt der Natur und die ästhetische Stimmung zusammen fallend. Damit komme ich

drittens zu meinem lezten Einwande gegen die Essexhypothese: dieselbe ist nicht zu vereinigen mit dem Verhältniss das zwischen Theseus und Oberon besteht. Ich sage ausdrücklich das Verhältniss des Theseus zum Oberon, meinend das oben bereits besprochene Verhältniss; denn ich bin nicht kurzsichtig genug, es zu übersehen, dass ich den Anhängern der Essexhypothese einen sehr leichten Ausweg aus diesem Dilemma bereiten würde, wenn ich sagte: das Verhältniss der „Elfenfürsten“ zu Theseus und Hippolyta, oder gar das „Interesse“ derselben an diesen Personen. Sie würden sehr schnell bei der Hand sein, sich auf den sagenhaften Einfluss der Feen und Elfen auf neu Vermählte zu berufen, um damit alles in einen mährchenhaften Nebel aufzulösen. Das Verhältniss des Oberon zum Theseus aber beruht darauf, dass der leztere nicht bloss dilettirender Kunstkenner, sondern selbst Dichter ist; und damit ist jene Berufung ausgeschlossen. In seiner Eigenschaft als Dichter legt denn auch Shakespeare dem Theseus die grossartige Rede in den Mund: The poet's eye u. s. w.; und es wäre ein Ding absoluter Unmöglichkeit für ihn, den jungen, aufstrebenden Dichter, diese intensive Kenntniss der Dichterkraft auf einen englischen dilettirenden Baron wie Essex zu übertragen, der offenbar gar kein Verständniss für den selbständigen Werth der Dichtkunst gehabt hat, sondern sich in seiner viel gerühmten Kunstgönnerschaft ganz entschieden von sehr practischen Motiven leiten liess [1]).

---

1) Ich stüze dies Urtheil darauf, dass Essex der Elisabeth gegenüber einen höchst ausgiebigen Gebrauch von den allegorischen devices gemacht hat, um sie auf diese Weise zu beeinflussen. Dass er sich hierin dennoch keineswegs vollkommen dem

Eben die Dichtereigenschaft des Theseus ist es, welche ihn zum Erlöser der athenischen jeunesse dorée macht, wie

---

Geschmacke der Elisabeth angepasst hat, mag immerhin sein; ich weis weder, dass dem so ist, noch auch das Gegentheil; jedenfalls aber ist das gleichgiltig. Sollten andere Thatsachen urkundlich fest stehn, welche ein günstigeres Licht auf Essexs Kunstkennerschaft werfen, so würde danach dies Urtheil zu modificiren sein; dennoch aber würde ich dabei bleiben, dass die Rede: The poet's eye u. s. w. von Shakespeare unmöglich dem Theseus in den Mund gelegt wäre, wenn derselbe hätte Essexs Maske sein sollen. Und in dieser Meinung würde mich auch das, was Elze betreffs der essexschen Patronage über Shakespeare behauptet, auf keinen Fall irre machen. Und zwar aus zwei Gründen nicht. Für den Sommernachtstraum hat die essexsche Patronage Shakespeares unter keinen Umständen irgend welchen Werth. Elze behandelt sie zwar bei seiner Hypothese als Thatsache von höchster Wichtigkeit, und stellt sie — sofern ich mich über die Gründe der stofflichen Disposition in seinem Aufsaze: Zum Sommernachtsraum nicht vollkommen täusche — darin als das eigentliche Motiv hin, welches Shakespearen bewogen haben soll, abweichend nicht bloss von seinen sonstigen Verhaltungsmaximen, sondern namentlich im unlöslichsten Widerspruche gegen seine ganze Kunstrichtung - seiner Dichtung eine streng persönliche Beziehung zu Essexs persönlichen und Familienverhältnissen zu geben. In einem späteren Zusaze zu eben diesem Aufsaze (Ahandl. S. 126) sagt Elze indess wörtlich: „Als einen besonders beachtenswerthen Punkt hebt Kurz mit Recht hervor, dass wir durch die Essexhypothese zum ersten Mal einen Schlüssel erlangen, welcher uns erklärt, wie Shakespeare die Grafen Essex und Southampton zu Patronen gewann." Ist Essex erst nach dem Sommernachtstraum und durch denselben zu Shakespeares Patron geworden, so kann auch diese Patronage nichts für den Inhalt des Sommernachtstraums beweisen, man müsste denn zu der Hypothese greifen wollen, dass Shakespeare den Inhalt seines Dramas absichtlich auf jene Patronage angelegt habe, was Elze schwerlich wird thun wollen, und ich ganz entschieden von der Hand weise; oder dass der Dichter des Grafen Bekanntschaft gesucht, um „Personalien" für sein Drama zu sammeln, was ebenfalls eine recht missliche Annahme ist. Mein zweiter Grund ist, dass ich die essexsche Patronage Shakespeares überhaupt nicht für hinreichend beglaubigt halten kann, um als zweifelsfreies historisches Factum zur Erklärung des Sommernachtstraums oder irgend eines anderen Dramas Shakespeares benuzt zu werden. Elze (a. a. O. S. 104) hebt allerdings seine

ich bereits nachgewiesen habe. Welche unerhörte Schmeichelei würde aber in dieser, in der 1. Scene des I. Aktes sorg-

---

desfallsigen Ausführungen mit den verheissungsvollen Worten an: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Graf Essex frühzeitig ein Patron Shakespeares war“; schauen wir jedoch nach den quellenmässigen Grundlagen für diese Behauptung, so fühlen wir uns recht verlassen. Da heisst es zuerst: „Gervinus I. 242.“ Wir schlagen nach, und finden uns durch dieses Citat re vera auf — Halpin verwiesen; denn es ist die hinlänglich bekannte gervinussche Erklärung des Sommernachtstraums, an die wir uns halten sollen, und zwar diejenige Stelle, wo er über Halpins Untersuchungsresultate berichtet. Dieser Stock zerbrach also beim ersten Versuche, uns darauf zu stützen. Als Elzes Reserve rückt nun aber vor: Devereux, Lives and Lettres I. 193, 503. II. 194, 196, und dann noch G. Massey, Shakespeare's Sonnets 462, 464 ff., welchem sich die Bemerkung anschliesst: „Massey glaubt, dass Shakespeare einige Sonette für Essex gedichtet habe“ Was Massey glaubt, ist hier ganz gleichgiltig; dass die Frage sich aber aus den Sonetten nicht entscheiden lässt, weis niemand besser, als Elze selbst. Also auch Massey ist kein Helfer in der Noth. Bleibt Devereux. Wie es mit der Kritik dieses Schriftstellers grade in diesen Fragen aussieht, haben wir oben gesehn; und da Elze an anderer Stelle aus Briefen des Essex für seine Sache zu beweisen sucht, müssen wir annehmen, dass Devereux unter den Essexpapieren auch nicht eines gefunden hat, das die behauptete Patronage unzweideutig bewiese. Ja wir können sogar das directe Gegentheil aus Elzes eigenen Mittheilungen ersehn; denn er sagt: „Eng mit Southampton befreundet, dem er“ scil. Essex „in seinem Wesen und Charakter ähnelte, war er wie dieser namentlich ein Gönner und Mäcen für Dichter und Gelehrte. Er versuchte sich sogar selbst in Gedichten, erhielt von Cambridge den Grad als magister artium, und wurde später zum Kanzler dieser Universität ernannt. Dass Shakespeare den Grafen genau kannte, ist durch die vor einiger Zeit veröffentlichten Briefe des lezteren insofern ausser Frage gestellt worden, als sich daraus ergiebt, dass der Dichter von dem unglücklichen Grafen Züge zum Bilde seines Hamlet entlehnt hat. Offenbar hat auch die Heirath zwischen Leicester und Essex Mutter (1578) als Anregung und Vorbild zur Hamlettragödie gedient; wir erkennen in Leicester das Model zum König Claudius in der Gräfin Essex zur Königin, und in Robert Essex zum Hamlet“. (Mag sein; beweist aber nichts für die hier allein entscheidende Patronage). „Der Empörungsversuch der lezteren, welcher ihm den Kopf kostete,

fältig vorbereiteten Rolle liegen, wenn Elze mit seiner Essexhypothese recht hätte; und wie demüthigend wäre diese

---

war durchaus hamletisch (?); Shakespeare hat diesen Ausgang bei Abfassung seines Trauerspiels allerdings noch nicht vor Augen gehabt, aber wir weisen nur wegen der auffallenden Charakterübereinstimmung darauf hin." Folgt nochmals ein Citat: „G. Massey, Shakespeare Sonnets 483 ff."

Als Shakespeare seine lezte Hand an Troilus und Cressida legte, war Essexs Katastrophe bereits vorüber. Unter diesen Umständen ist es der Patronagehypothese gegenüber von höchstem Interesse zu sehn, wie Shakespeare in der 3. Scene des I. Aktes jener Komödie eine Episode der historischen Essextragödie benuzt, die niemanden lebhafter interessirt haben kann, als Shakespearen. Essex und seine Mitverschworenen suchten nämlich das Volk durch die Aufführung einer tragischen Historie von Richard II aufzuwiegeln; und Elisabeth durchschaute recht wohl, dass die Figur Richards ihre eigene Maske war. (Halpin S. 103, oder Elze. Will. Shakesp. S. 282.) Jene Scene aus Troilus und Cressida handelt von nichts weiter, als von der revolutionären Tendenz des Achilles und Ajax; nun erzählt aber merkwürdiger Weise in ihr Ulysses, dass, und wie Achilles seine hochmüthige Verachtung alles Regimentes über ihm dadurch nähren und warm erhalten lässt, dass sein schmarozerischer Liebediener Patroclus „pageants", d. h. theatralische Vorstellungen aufführt, welche grade diejenigen Personen aller Würde entkleiden, auf deren Respect die ganze gegenwärtige Statsordnung der Griechen beruht; vorweg Agamemnon, der bei Shakespeare in viel ausgeprägterer Weise als König der Griechen erscheint, wie bei Homer, dann Nestor u. s. w. Achilles in Troilus und Cressida, wie es uns überliefert ist, ist nicht Essex; das weis ich so gut wie Elze, denn ich habe das Stück Jahre lang studirt Wort für Wort, Scene für Scene und Act für Act, einzeln, wie in ihrem Zusammenhange; aber es liegt in dieser Darstellung zweifellos die Benuzung historischer, der Essextragödie entlehnter Motive. Mit so aufrichtigem Respect ich daher auch elzesche Urtheile aufnehme, welche die antiquarische Detailforschung über Shakespeares persönliche Lebensverhältnisse betreffen, hier bin ich es beim besten Willen nicht im Stande; und ich sollte annehmen, dass Elzes eigene Methode vor Einwendungen wie diese, die von ihm sehr leicht zufällig übersehn sein kann, eine gewisse Achtung haben müsste. Mir ist es unter den obwaltenden Verhältnissen rein unmöglich, mir Shakespearen in der Patronage des Essex oder irgend eines anderen Barons zu denken; überdies machen auch Stücke wie der Som-

Rolle für die zuschauende Mutter, die ja dann unter der Flosculaallegorie dargestellt sein würde?

Das sind keine Spizfindeleien, sondern erhebliche und ehrliche Bedenken, über die Elze in seiner Jagd nach der Essexhypothese unbedacht hinweg gehuscht ist. Ich weis sehr wohl, dass dieser Gelehrte von Shakespeares Gesinnung theoretisch nicht um ein Har geringer denkt als ich; manchmal aber empfange ich den Eindruck, als ob Elze practisch in etwas übertrieben realistischem Drange sich den Einfluss auch der üblen Sitte auf Shakespearen etwas zu stark denkt; ein Fehler freilich, in welchem ihn, so weit der Sommernachtstraum in Betracht kommt, Halpin noch beiweitem überbietet [1]). Namentlich aber kenne ich keine

---

mernachtstraum, Cymbeline, der Tempest, Troilus und Cressida, die doch sehr verschiedenen Lebensperioden des Dichters angehören, durchweg ein und denselben Eindruck unerschütterlicher Unabhängigkeit gegenüber dem Geburtsadel.

1) Halpin (S. 97 und an anderen Orten) hat gar kein Arg daraus, dem Shakespeare gradezu Aspirationen auf ein Hofpoetenthum anzudichten, und von diesem Standpunkte aus es für völlig ausgemacht und unverfänglich zu betrachten, dass die fair Vestal eine Allegorisirung der Königin Elisabeth, und nur eine solche ist, während Shakespeare doch nur durch diejenigen historischen und literarischen Verhältnisse, auf welche seine Dichtung zielt, zu dieser Allegorie gezwungen ist. Bedachtsamer sagt Elze, Abhandlungen S. 112 u. 113: „Shakespeare war kein Schmeichler, selbst die holde Anmuth und dichterische Schönheit dieser Huldigung . . . hätte ihn schwerlich verleitet, wenn er nicht seinem Gönner Essex dadurch einen Liebesdienst zu leisten gedacht hätte. Es scheint uns nämlich unzweifelhaft, dass durch diesen Tropfen Rosenöl die Königin begütigt, und für die Heirath günstig gestimmt werden sollte. Schon Sidney hatte in seinem Maskenspiele The Lady of the May ein ähnliches Mittel angewandt, um Elisabeths Einwilligung zu einer Heirath zu erlangen. Halpin, Oberons Vision S. 99. Dass die Königin bei der Aufführung nicht zugegen war, thut nichts zur Sache; der Dichter war sicher, dass ihr hiervon so gut wie vom Uebrigen Bericht erstattet wurde. Der Erfolg hat freilich gezeigt, dass die Absicht des Dichters bei der widerwärtigen und unnatürlichen alten Virago nur theilweis erreicht wurde“ u. s. w. Es mag für manches überfeine Ohr verlezend genug klingen, wenn ich 2. Aufl. meiner Studie S. 84 behaupte, dass die elzesche

einzige Stelle in Shakespeares Werken, welche geeignet wäre, der Ansicht Vorschub zu leisten, als ob der Dichter

---

Interpretation Oberons Vision zu einer Schmeichelei herabwürdige, „die nur rein systematisch rabulistische Sophistik als Shakespeares nicht unwürdig hinstellen kann“; nichts desto weniger ist dies Wort vollkommen wahr. Es ist nicht zu verkennen, dass Elze ganz genau gewusst hat, dass es ein Einwand von erdrückender Schwere ist, wenn einer Shakespearehypothese mit Recht vorgeworfen werden kann, sie seze auf Seiten des Dichters stillschweigend oder ausgesprochenermassen Schmeichelei voraus; und einsehend, dass seine Essexhypothese diesem Vorwurfe sich ganz und gar preis giebt, versucht er, uns mit sophistischer Rhetorik zu bestimmen, die Dinge anders zu sehen, wie sie in Wahrheit sind. Nicht Shakespeare beträufelt die Elisabeth mit Rosenöl; nein, Elze wendet diese Flüssigkeit an, um einen faulen Fleck seiner Hypothese möglichst wohlriechend zu machen. Wes Geisteskind Elisabeth in rebus venereis in Wirklichkeit gewesen, weis niemand genauer wie Elze selbst — Zeuge sein geharnischter Aufsaz gegen den „Shakespeare-Dilettantismus“, das heisst gegen diejenigen Leute, die sich in den Shakespearefragen nicht von Elze und Genossen ihr Urtheil vorkauen lassen, sondern selbständig, in vieler Beziehung auch diametral entgegengesezt von ihnen denken wollen. Niemand war daher auch mehr in der Lage, wie grade Elze, erkennen zu müssen, welche ungeheure Frechheit dazu gehörte, diese Dame als eine Vestalin zu feiern, welche für Cupidos Pfeile unerreichbar sei. Da heisst es denn eine verdeckende Tünche zu finden, die das Hässliche mit künstlichem Dunkel birgt. Diese Hülle aber wird für seine Sophistik — ja selbst für sein Ungeschick — durchaus nicht zur Tarnkappe, sondern zur klar durchsichtigen Glasglocke, wie es beide verdienen.

Wegen des angeblichen Pendants in Sidneys Lady of the May verweist Elze — wie gezeigt — wohlgemuth auf Halpin S. 99; nun höre ein Mal der Leser, was Halpin dort berichtet. Er sagt: „In Ph. Sidneys Maske die Herrin des Mais, aufgeführt in Wanstead-House 1578, spielt Königin Elisabeth in Person eine Rolle, und wird folgendermassen eingeführt. Während ihre Maj. die Königin in Wanstead-Garden lustwandelte, mischte sich plözlich ein Weib unter ihr Gefolge, welche wie die Frau eines ehrsamen Landmannes gekleidet war. Da sie um Gerechtigkeit flehte, so brachte man sie vor ihre Maj., welcher sie knieend eine Bittschrift überreichte u. s. w. Die Fabel dreht sich darum, dass eine Jungfer, der zwei Liebhaber nachstellen, das Urtheil ihrer Maj. anruft, weil sie selbst unfähig ist, unter den beiden

sich von seiner Zeit zu der Cynthiaschmeichelei, und was dem gleich ist, hätte verführen lassen, und nicht vielmehr sein Gewissen von diesem Fehler durchaus rein erhalten hätte, wie es doch so manche Stelle in recht eklatanter Weise beweist. Sein tiefes ruhiges Herz kommt weder beim Angriffe und Tadel, noch bei der Vertheidigung und beim Lobe aus dem Gleichgewichte vollendeter ebenmässiger Selbstbeherrschung; und wenn die Sonette hie und da einem gepressten Herzen Luft machen, so darf niemals bei der Erörterung derartiger Fragen wie die vorliegende vergessen werden, dass die kleinen lyrischen Ventilklappen niemals den ganzen Mann so in Anspruch nehmen, sein Mannheitsbewusstsein bis zu demjenigen olympischen Höhepunkte steigern konnten, wie dies bei den Dramen, insonderheit beim Sommernachtstraume der Fall gewesen ist. Dies naturgleiche Verschwinden hinter dem eigenen Werke, das Schiller sehr richtig als die angeborne Naivetät des Genies bezeichnet, sezt einen aussergewöhnlichen Gährungsprocess des Geistes voraus, der gar nicht anders kann, als ein bedeutendes Selbstgefühl zurück lassen, und völlig un-

---

Nebenbuhlern den würdigsten zu bestimmen. Das ganze Ding ist der nette und gewandte Kunstgriff, durch welchen der galante und vollendete Hofmann die tröstliche und gnädige Bewilligung der Königin zur Heirath zu erlangen suchte für eine unglückliche junge Dame von vornehmer Geburt. Ohne diese Tendenz würde das Stück ein Gewebe von einfältiger Rohheit und leerer Buffonerie sein. Die Worte, welche die Königin zu sprechen hat, sind nicht vorgeschrieben, obwohl ihre Rolle keineswegs nur pantomimisch ist. Sie sprach ex tempore."

Ich vermag nicht zu entdecken, wo hier die Analogie steckt zu der eisenstirnigen Schmeichelei, mit welcher der elegante und gelehrte Elze „seinen" Shakespeare deflorirt; ja ich kann überhaupt nicht entdecken, wo hier die Schmeichelei sizen soll. Und — füge ich hinzu — ich kann diese Entdeckung auch nicht machen in einem Resumé, das Klein, Gesch. d. engl. Dramas II. 198 N. * von diesem dramatischen Schwank giebt, obwohl dort wenigstens noch mitgetheilt ist, dass erst der eine der beiden Liebhaber vor der Elisabeth nieder kniet mit den Worten:

Judge you, to whom all beauty's force is lent,

und dann der andere mit den Worten:

Judge you of love, to whom all love is bent.

vereinbar ist mit einer so bescheidenen Abtretung der Dichterkrone, wie man sie von Elzes Standpunkte aus annehmen müsste, wenigstens dann müsste, wenn man sich nicht auch dem Luftsprunge Elzes über die ideale Seite des Sommernachtstraums hinweg anschliessen wollte, indem man sich auch darin zum Genossen seiner Wahnvorstellungen machte, dass man den Sommernachtstraum für ein juveniles Werk hielte.

Elzes Essexhypothese — das ist hiernach zweifellos — ist kein Hinderniss für die Annahme, dass Shakespeares Theseus in Shakespeares Seele als moralisch ästhetische Contrastfigur zum Endimion erwachsen ist. Welche positiven Gründe liegen denn aber vor, diese Annahme als wirklich feststehendes Factum gelten zu lassen?

Ich glaube nicht, dass irgend einer meiner Leser jezt noch einen Zweifel an den ästhetisch polemischen Beziehungen des Sommernachtstraums zum Endimion im grossen Ganzen hat. Die Beziehungen Titanias zur Cynthia, Bottoms zu Sir Tophas — um von dem untergeordneteren Anspielungen ganz abzusehn — sind derartig in die Augen springend, dass sie keinen Zweifel über einen sehr starken Causalitätsconnex zwischen Sommernachtstraum und Endimion lassen. Folgt man aber der durch Titania und Bottom angezeigten Fährte genauer, so wird man es höchst wahrscheinlich finden, dass sich im Sommernachtstraume vor allem auch eine — wenn man das Wort nicht missdeutet — Contrastfigur zum Endimion selbst findet; und diese Figur kann keine andere sein, wie diejenige des Theseus. Sezen wir den Theseus als den skizzenhaften Typus von Shakespeares Ideal edler Mannheit, und Endimion als das Mannheitsideal Lylys — eine Position, die gewiss vor jeder vernünftigen Anfechtung gesichert ist — dann haben wir sofort die ganze Quintessenz des in Rede stehenden Contrastes zu Tage gefördert. Endimion ein elender Frauenritter, der Gegenstand unaufhörlichen Weibergeklatsches; Theseus der in sich selbst ästhetisch abgeklärte, die Leidenschaften der Sinnlichkeit mit sicherer Freiheit beurtheilende [1])

---

1) Mit imponirender Genialität, wirklicher, im Drange seiner eigenen Natur schaffenden Genialität, hat Shakespeare die-

Edelmann „voll Mark und Nachdruck“, der über die Zeit des Weibergeklatsches hinaus, darüber unanfechtbar erhaben ist. Endimion als „Cupid all armed“ ein Krieger, gleich dem Theseus; aber ein Langschläfer von Krieger, der nur Thaten verspricht, keine thut, während Theseus sich frohen Muthes seines schönen thebanischen Siegeszuges zu rühmen hat. Grade hier tritt der ästhetische Gegensaz zwischen Theseus und Endimion am schärfsten zu Tage. Mit welcher ausserordentlichen Feinheit Shakespearès Phantasie den widerwärtigen Endimionschlaf verarbeitet hat, habe ich bereits an der athenischen jeunesse dorée gezeigt. Unter die-

---

sen Zug in die grossartige Rede des Theseus über das Wesen der dichterischen Phantasie gelegt, deren tief gehende Opposition gegen die Lyly Greene, Peele u. s. w. gar nicht zu verkennen ist. Gleich bei Eröffnung des Stückes, in der ersten Scene des 1. Akts verschafft er sich aber Gelegenheit das antilylysche Programm seiner Dramaturgie zu verkünden, indem er dem Theseus die Worte in den Mund legt:

Thrice blessed they, that master so their blood,
To undergo such maiden pilgrimage:
But *earthlier* (den irdischen Anschauungen, unserer irdischen Natur mehr entsprechend) *happy is the rose distill'd* (diejenige Rose, deren Duft — Gesinnung — in ihren Kindern der Nachwelt aufbewahrt wird),
Than that which (diejenige, welche), withering on the virgin thorn,
Grows, lives, and dies, in single blessedness.

Als aber Hermia hierauf — in echt lylyschem Geschmacke erwidert: So will I grow u. s. w., lässt Shakespeare den Theseus noch deutlicher fortfahren:

Take time to pause: and *by the next new moon*,
The sealing-day betwixt my love and me,
For everlasting bond of followship,
Upon that day either prepare to die,
For disobedience to your father's will,
Or else to wed Demetrius, as he would (he bezieht sich nicht — wie Delius meint — auf das vorhergehende father, sondern auf Demetr. — sofern er will. Demetr. heirathet ja später die Helena);
Or on Diana's altar to protest (feierlich bekennen),
For aye, *austerity* (wirkliche Ascese: nicht bloss die pharisäische Virginität der lylyschen Cynthia) *and single life*.

sen Umständen kann es nicht zweifelhaft sein, dass es auf Gegensäzlichkeit gegen Lyly beruht, dass Theseus während der vier Nächte, die er bis zu seinem Hochzeitstage zu verschlafen hat, dem Auge des Zuschauers gänzlich entzogen bleibt, und erst am Ende der vierten Nacht als „morning's love“ [1]) frisch, fröhlich und frei, nicht wie ein deutscher Turner, wohl aber wie ein kerngesunder, munterer Waidmann mit seiner Hippolyta erscheint. Diese Vorkehrung des Jägers im Theseus, deren ästhetische Bedeutung ich oben bereits kurz angedeutet habe, ist der schärfste antiendimionische Zug dieses Charakters.

Die Parallele würde sich ohne Schwierigkeit noch weiter führen lassen; meiner Absicht ist jedoch hinlänglich durch Constatirung der Thatsache genügt, dass sie existirt.

---

1) Wie Shakespeare dazu kommt, den Theseus grade zum Waidmann zu machen, habe ich bereits S. 309 Note 2 kurz angedeutet; an dieser Stelle aber muss ich die Aufmerksamkeit des Lesers noch darauf lenken, dass der Ausdruck „morning's love“ wahrscheinlich Lylys Woman in the Moone entlehnt ist, ein Stück, das überhaupt eine Anlage zu wirklich poetischer Diction verräth, die bei diesem Schriftsteller gar nicht vermuthen kann, wer nur seine Gallathea und seinen Endimion kennt. In diesem Stücke IV. 1 tritt Stesias mit folgenden Worten auf:

O, Stesias, what a heavenly love hast thou?
A love as chaste as is Apollo's tree (der Lorbeer):
As modest as a vestal virgin's (Anspielung an die Elisabeth; daher — möglicher Weise — Shs. fair Vestal) eye,
And yet as bright as glow-wormes in the night,
With which the morning decks her lover's hair.

Der Geliebte des Morgens, d. h. Auroras, ist Cephalus (Ovid Metamorph. VII. 701 ff.). Shakespeare macht genau ebenso den Morgen zum Weibe, weil er Aurora darunter versteht.

Eine andere Stelle aus The Woman in the Moone ist hier noch herauszuheben, weil sie erklärt, weshalb Shakespeare den Oberon gegen das Ende des III. Aktes sich grade rühmen lässt, er habe mit Auroras Geliebten häufig in der Gestalt eines „forester“ gejagt; Wom. in the M. III. 2 sagt nämlich Venus zum Cupido u. a.:

Go, Cupid, give her (der Pandora) all the golden shafts,
And she will take the for a *forester*.

Einen nicht geringeren moralisch ästhetischen Gegensaz gegen Lylys Endimion wie Theseus bildet der Mond im Sommernachtstraum. Auch hier bedarf es indess nach dem, was ich hie und da zerstreut angemerkt habe, keiner weiteren Ausführungen; nur das Eine ist zu constatiren, dass Klein vollkommen recht hat, wenn er (Gesch. d. engl. Dramas II. 496) behauptet, dass der Mann im Monde in der Pyramus und Thisbe Tragicomödie eine Persiflage von Lylys Endimion als dem Manne im Monde ist, oder wenigstens mit ist. Die betreffende Stelle des V. Akts lässt darüber keinen Zweifel. Der Mondmann oder Mondmacher tritt dort auf mit den Worten:

This lantern does the horned [1]) moon present.

Hieraus entspinnt sich folgende Scene:

Demetr. He should have worn the horns on his head.
Thes. He is no crescent, and his horns are invisible within his circumference [2]).

---

1) Douce (Illustrations. II edit. S. 121) fragt: „Weshalb gehörnt?" und giebt dann die Antwort: weil die Lichtscheiben der Laterne aus Horn bestanden hätten. Das scheint denn doch ein Bischen weit vom Wege ab. Der „gehörnte" Mond ist, rein physicalisch betrachtet, das erste oder lezte Mondviertel, der Halbmond, dessen Spizen ja die Mondhörner genannt werden. Da der Dichter, dem System seiner Symbolik getreu, die Handlung der Tragicomödie unter dem Scheine des abnehmenden Mondes vor sich gehn lässt, so machte es sich ganz von selbst, dass er diesen Mond den gehörnten Mond nennen konnte. Wie aber die Worte des Demetrius beweisen: Er — nämlich der Spieler des Mondes — hätte die Hörner am Kopfe tragen müssen, hat Shakespeare die „Gehörntheit" dieses Mondes aus dem besonderen Grunde hervorgehoben, um diesen Mond als den Hahnreimond Lylys zu bezeichnen. (S. die folgendeNote.)

2) „Er ist ein Vollmond", übersezt Schlegel, „seine Hörner stecken unsichtbar in der Scheibe". Das sagen indess die Worte nicht, die überhaupt keinen rechten Sinn geben, wenn man sie durchaus wörtlich ohne Nebensinn nimmt. Er ist, sagt Theseus, erstens kein zunehmender Mond (crescent), und ausserdem stellt auch seine Umgebung — d. h. die Gesellschaft seiner Mitspieler — seine Hörner dar; das heisst diese Umgebung, namentlich die beiden Gattungsrepräsentanten Pyramus und Thisbe stellen durch

Moon. This lantern does the horned moon present;
Myself the man i' the moon does seem to be[1]).

---

ihre Liebespein die Hörner dieses Hahnreimondes dar; seine Hörner stecken unsichtbar in ihnen.

Ich werde in der folgenden Note noch bestimmter zeigen, dass Shakespeare diese ganze Stelle auf Lyly gemünzt hat; und mir scheint, dass die Worte die volle shakespearesche Präcision erst gewinnen, sobald man auf die historischen Verhältnisse eingeht, auf welche der satirische Wiz des Dichters sticht. Schon in der 1. Auflage meiner Studie S. 77 habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass nach germanischer Mythologie der Mond als holder Herr, das heisst der zunehmende Mond (crescent) der Begünstiger der Ehen ist, welche unter seinen Auspicien geschlossen werden (Jac. Grimm, Mythologie. 3. Ausgabe I. 676), und dass dieser Volksglaube auch in den Reden des Theseus und der Hippolyta benuzt ist, welche das Stück einleiten. Eben dieser Volksglaube liegt der Bemerkung des Theseus zu Grunde. Theseus, sich anschliessend an den populären Ausdruck: Hörner aufsezen, legt jene Wirkung den Mondhörnern bei. und sagt: dieser Hahnreimond versteckt seine Hörner; er spielt den Unschuldsvollen, giebt sich den Anschein der Cynthia. Sezt man nun für Mond in diesem Zusammenhange Lyly, so wird nicht bloss klar, wie Shakespeare dazu kommt, zu sagen: *He* is no crescent und *his* horns und *his* circumference, sondern auch die leztere sehr bittere Anspielung wird sofort verständlich. Die circumference ist die Gönnerschaft Lylys, welcher der Ehebruch ein liebliches Spiel Cupidos war, das der Hofpoet als zarte Tändelei darzustellen hatte.

Für denjenigen, der etwa glaubt, dem Shakespeare sei die bildliche Redensart „Hörner aufsezen“ nicht bekannt gewesen, bemerke ich noch ausdrücklich, dass sich das Gegentheil aus Troilus u. Cr. des bestimmtesten erweisen lässt.

Die Tragicomödie ist, wie ich SS. 154 ff. Note 1 gezeigt habe, ein Mixtum compositum von Euphuismus und ungeschminkter Pöbelhaftigkeit. Historisch betrachtet, ist es ein Hauptzug der shakespeareschen Satire, dass eben dieses Stück auf Theseus Hochzeit die nämliche Rolle spielt wie Lylys Endimion u. s. w. bei ähnlichen Festfeiern am Hofe der Königin Elisabeth.

1) Die beiden Quartos von 1600 lesen bekanntlich übereinstimmend: Myself the man i' the moon *do* seem to be, und die Folio von 1623 erst bringt die Lesart doth (does) für do. Diese

Thes. This is the greatest error of all the rest. *The man schould be put into the lantern: how is it else the man i' the moon?* [1])

Demetr. He dares not come there for the candle; for you see, it is already in a snuff [2]).

Variante wird gemeiniglich für ein bloses Versehn der Folio gehalten, und die Herausgeber schliessen sich deshalb durchgehends ohne weiteres an die editiones principes an. Mir scheint aber mit Unrecht; doth ist wirkliche Correctur, die auf authentischer Handschrift beruht. Shakespeare benuzt die Hanswurstnatur der Handwerker den Mondspieler den scheinbaren Unsinn sagen zu lassen: Myself the man i' the moon does seem to be; der Unsinn ist aber eben nur ein scheinbarer; denn die Worte geben den durch den Zusammenhang durchaus gerechtfertigten Sinn: es wäre für den Mann im Monde ganz passend, an meine Stelle zu treten (to be myself). Dass unter diesem Manne im Monde der lylysche Endimion gemeint ist, kann schon nach meinen Ausführungen in der vorigen Note im geringsten nicht mehr bezweifelt werden; überdies aber würde sich die Thatsache auch aus dem Tempest des bestimmtesten erweisen lassen.

1) Shakespeare hat den Mann im Monde bereits „put into the lantern", und zwar in das Licht einer sehr hell leuchtenden Laterne, das wohl geeignet ist, seine invisible horns selbst seiner „circumference" sichtbar zu machen. Dass der Dichter just aus diesem Grunde dem Theseus diese Worte in den Mund legt, ihn namentlich mit den Worten schliessen lässt: How is it else the man in the moon = wie soll er denn sonst zum wirklichen, der Erde entrückten Manne im Monde werden? beweist die folgende Aeusserung des Demetrius, die auch erkennen lässt, dass Shakespeare sich bewusst war, den Lyly endlich aus dem Felde geschlagen zu haben.

2) Dass hier angedeutet werden soll, der Mann im Monde habe seiner — moralischen und ästhetischen — Hässlichkeit wegen das Licht zu scheuen, ist gewiss; die Rede ist aber doppelsinnig, und die landläufigen Commentare zu den Worten: it is already in a snuff, die der Leser bei Delius und bei Alex. Schmidt (Shakespearelexicon s. v. snuff) findet, leiten betreffs dieses Doppelsinnes vollkommen in die Irre Danach nämlich soll to be in a snuff in dieser Stelle dasselbe besagen wie to have taken someth in a sn. = etwas übel genommen haben, in übler Laune sein. Mit dieser Erklärung ist indess absolut nichts anzufangen; auch ist gar nicht abzusehn, wie to be in a sn. zu

Der Stoff für die Detailvergleichung des Endimion mit dem Sommernachtstraume ist zwar mit Vorstehendem noch lange nicht erschöpft; wozu aber noch weiter in das Einzelne eindringen, das ja doch nur in bestimmten springenden Punkten von Bedeutung wird und imponirt? Ein genereller Gesichtspunkt der Vergleichung bleibt aber noch, der bis jezt noch gar nicht berührt ist, der jedoch in mehr als einer Beziehung von entscheidender Wichtigkeit ist, nämlich die scenische Anlage beider Stücke.

Wie mir zufällig, aber doch so bestimmt bekannt geworden, dass ich Bürgschaft dafür leisten kann, giebt es unter den Shakespearegelehrten Leute, welche troz Elzes Ausführungen über den Maskencharacter des Sommernachtstraums in seiner mehrfach citirten Abhandlung, des süssen Wahnes leben, es sei bereits vor jener Abhandlung der unwiderlegliche Beweis geführt, dass der Sommernachtstraum keine Maske sei. Diese Frage hat seit meiner Entwicklung der Grundgedanken und historischen Beziehungen dieses Stückes eine viel eminentere Bedeutung angenommen, als sie selbst für die elzesche Essexhypothese gehabt hat, weil Elze sich gar nicht so auf Detailerklärungen einzulassen brauchte, auch nicht eingelassen hat, wie es für meinen Standpunkt unerlässlich war und — leider — noch ist. Elzes Essexhypothese ist im Grunde genommen von der Maskenfrage unabhängig, da ähnliche Anspielungen, wie sie Elze im Sommernachtstraum findet, im englischen Drama zu Shakespeares Zeit in nichts weniger als seltenen Fällen vorkommen, ohne dass man berechtigt wäre, diese

---

der angegebenen Bedeutung kommen soll. Das substant. snuff wird indess (nach Schmidt a. a. O.) von Shakespeare an verschiedenen Stellen und darunter auch an der unsrigen, — wie auch Schmidt selbst a. a. O. sub Nr. 1 in sattsamem Widerspruche mit seiner Erklärung der Stelle sub Nr. 2 annimmt — bildlich gebraucht im Sinne von verlöschender Lebensflamme. Demetrius sagt: Er traut sich nicht, um das Licht nicht ganz auszulöschen, das ja, wie ihr seht, ohnehin nur noch ganz funzelig brennt. Dieses Licht ist das Licht der lylyschen Endimionspoesie, das in der That nach der Campagne des Sommernachtstraums nur noch eine elende Funzel war.

Dramen in die Kategorie der Maske einzureihen. Shakespeare selbst aber hat einen sorgfältigen Unterschied zwischen der allegorischen Maske und dem Drama gemacht; eine so durchgehende Symbolik, wie ich sie im Sommernachtstraume nachgewiesen habe, ist in keinem seiner Dramen ausser dem eben genannten und dem Tempest zu finden, die auch beide ganz entschieden das formale Gepräge der Maske tragen. Meine Auffassung des Sommernachtstraums fällt daher ohne weiteres, wenn es wirklich wahr wäre, was jene Leute vorgeben, dass der Beweis der nicht maskenhaften Natur dieses Stückes vollkommen gelungen sei. Glücklicher Weise lässt sich nun aber durch einen Vergleich des Sommernachtstraums mit dem Endimion die scenische Aehnlichkeit beider Stücke mit einer derartigen Evidenz herstellen, dass es nicht bloss gewiss wird, dass Shakespeare bei der scenischen „Digestion" des Sommernachtstraums den gedruckten Endimion vor sich gehabt haben muss, sondern auch — da der Endimion z w e i f e l l o s eine Maske ist — dass der Sommernachtstraum ganz sicher eine Maske ist. Dieser Vergleichung soll denn dieser lezte Theil des vorliegenden Abschnittes gewidmet sein. Nicht in der Hoffnung die oben erwähnten Gelehrten von ihrer abweichenden Ansicht abzubringen; mir ist dazu viel zu bestimmt bewusst, dass die Ansicht bei ihnen selig machender Glaube geworden; wohl aber um die Wissenschaft, die ja doch nicht bloss auf den zwei Augen eines halsstarrigen, beschränkten Querkopfes ruht, endlich dazu zu zwingen, sich einer Frage zu bemächtigen, die für die Shakespeareforschung bedeutend genug ist. Vielleicht — ja ich darf sagen ganz gewiss — werden sich dabei auch gewisse Ergänzungen zu Elzes kurzem Abriss der Entstehungsgeschichte der Maske ergeben, die ich dem Leser am geeigneten Orte mittheilen werde.

Ich schicke eine einfache tabellarische Zusammenstellung der Scenenfolge, also der gesammten scenischen Construction beider Dramen voraus.

Endimion.	Sommernachtstraum.
I. 1. Endimion u. Eumenides: Gespräch über die Ab-	I. 1. Unterredung des Theseus mit der Hippolyta betr.

Endimion.	Sommernachtstraum.
sicht und Hoffnung des ersteren, Cynthias Hand zu erwerben; Warnung des lezteren vor dieser Liebe.	ihre Vermählung beim nächsten Neumonde.
I. 2. Unterredung der Tellus und Floscula über die Endimionliebe der ersteren, und Beschluss der Tellus, mit Hilfe der Dipsas den Endimion seiner Cynthialiebe abwendig zu machen.	Unterredung des Lysander mit der Hernia über die Mittel und Wege, ihre eheliche Verbindung zu erzwingen. Mittheilung des Planes an Helena, die dann beschliesst, durch den Demetrius das Lysander-Hermia-Concert zu stören.

Antimaskische Rüpelscene [1]).

1) Der antimaskische Charakter der Handwerkerscenen im Sommernachtstraume ist von selbst klar, überdies auch von mir so deutlich in meiner Studie dargelegt, dass ich kein Wort weiter darüber zu verlieren brauche. Sie wollen eine Tragicomödie der Liebe im Müssiggange aufführen, und die athenische jeunesse dorée führt ohne Absicht eine Komödie gleichen Inhalts auf. Aesthetisch betrachtet tritt aber der antimaskische Charakter der Rüpelscene bei Shakespeare noch viel deutlicher hervor, wenn man erwägt, dass die Rüpel nicht weniger eine bestimmte Dramengattung repräsentiren wie die jeunesse dorée.

Lyly hat offenbar zur Komödie nicht die geringste Anlage; es fehlt ihm nicht bloss das ästhetische Gleichgewicht des Humors, sondern auch jeder wirkliche Wiz. Von einem wirklich ästhetischen Gegensaze seiner Antimaske gegen die Hauptmaske kann daher nicht entfernt die Rede sein; dieselbe streng verstandesmässige Richtung, welche seine Dichtung überhaupt so unschmackhaft macht, tritt auch in seiner Antimaske hervor. Unter diesen Umständen ist aber die lylysche Antimaske für die Geschichte des Maskendramas von entscheidender Bedeutung, denn es prägt sich in ihr das Princip des antimaskischen Contrastes grade für den Verstand mit deutlichster Bestimmtheit aus. So auch in der antimaskischen Scene Endimion I. 3. Tophas bildet hier in allen Stücken die von Holzapfelsäure gesättigte Contrastfigur zu Endimion, und in seiner Unbehilflichkeit

Endimion.	Sommernachtstraum.
I. 4. Tellus, Floscula, Dipsas: Berathung über die Art der Bezauberung des Endimion; Erzählung der Dipsas über den Umfang ihrer Macht.	II. 1. Unteredung zwischen Oberon und Titania, sowie zwischen Oberon und Robin (Oberons Vision; Beschluss der Bezauberung der Titania). (Die Einleitung der Scene, das Gespräch zwischen Robin und der Fee, das bei Delius unrichtiger Weise als selbständige Scene behandelt ist, kommt für die Vergleichung nicht in Betracht.)
II. 1 Endimion anfänglich allein, dann seine Unterredung mit Tellus.	Der Unterredung zwischen Tellus und Endimion entspricht die Unterredung II. 1 zwischen Oberon und Titania. Endimions Selbstgespräch entspricht im Sommernachtsraum die Feenscene am Anfange von II. 2. Shakespeare ist hierin von Lylys Disposition abgewichen, wie er denn auch der Antimaske in diesem Falle eine andere Stellung gegeben hat, wie Lyly. Er lässt nämlich folgen: II. 2. Bezauberung Titanias und Lysanders und dann III. 1 antimaskische Rüpelscene, während bei Lyly

hat Lyly sogar die beiden Pagen Dares und Samias sich für Freunde des Tophas erklären lassen, damit nur ja die antimaskische Rolle des Eumenides in I. 1 nicht fehlt. Ueberhaupt ist es ein durchaus natürlicher, charakteristischer Zug der lylyschen Antimaske, dass er dabei eine ganz bestimmte voraufgegangene Scene zum Stichblatte wählt, während die shakespearesche Antimaske durchaus auf generellen ästhetischen Gesichtspunkten beruht.

Endimion.	Sommernachtstraum.
	die Antimaske der Zauberscene vorauf geht, wie die nebenstehende Tabelle zeigt.
II. 2. Antimaske zu II. 1. Die Pagen mit Scintilla und Favilla; später Sir Tophas.	
II. 3 Endimions Bezauberung (Endimion sich nach einem einschläferndenMonologe zum Schlafe auf dem Mondkrauthügel niederlegend, dann Dipsas und Bagoa.)	

Nun folgen bei Lyly zwei Scenen, zu denen sich im Sommernachtstraume keine Analogie findet, noch finden kann, weil die Fabeln beider Stücke zu sehr von einander abweichen:

Endimion.	Sommernachtstraum.
III. 1. Cynthia verbannt die Tellus und schickt Boten aus nach Gyptes und Pythagoras u. s. w.	
III. 2. Tellus und Corsites.	

Dagegen findet sich zu der nun folgenden antimaskischen Scene des Endimion ein höchst bedeutungsvolles Analogon im Sommernachtstraume; es stehn sich nämlich gegenüber:

Endimion.	Sommernachtstraum.
III. 3. Antimaske zu III. 2: Sir Tophas verliebt in Dipsas.	III. 1: Titania und Bottom.
	III. 2 des Sommernachtstraums (Bezauberung des Demetrius und der Liebeskrieg der jeunesse dorée; endlich Entzauberung des Lysander) bietet ebenfalls kein strenges Analogon zum Endimion, doch lässt sich die Scene theilweis mit dessen 1. Scene des III. Aktes parallelisiren.

Endimion.	Sommernachtstraum.
III. 4. Eumenides bei Greis Geron.	
IV. 1. Tellus und Corsites: Ueberredung des lezteren, den Endimion vom Mondkrauthügel zu rauben.	
Für diese Scenen fehlt wider die Analogie im Sommernachtstraume, wie auch zu der folgenden antimaskischen Scene IV. 2, die eine Antimaske zu IV. 3 — wenigstens zum Theil — sein zu sollen scheint.	
IV. 3. Corsites zunächst sich bemühend, den Endimion vom Mondhügel zu entfernen, darauf von Cynthias Feen gepeinigt, vor Ermattung in Schlaf fallend. (Die Scene hat zweifellos zu Sommernachtstr. III. 2 den äusseren Anstoss gegeben). Gleichzeitig sprechen die Feen über Endimion den Segen, was sich mit dem Feensegen Sommernachtstraum IV. 1 vergleichen lässt. Am Schluss der Scene Berathung der Cynthia mit Gyptes u. s. w. über die Erweckung des Endimion, Corsites und Endimion schlafen dabei auf dem Mondkrauthügel.	
	IV. 1 Schluss: Gespräch des Theseus mit der Hippolyta. Shakespeare begeht aber nicht die Geschmacklosigkeit, den Theseus wider

Endimion.	Sommernachtstraum.
	nach Hause wallen zu lassen, ohne die Schläfer zu wecken.
	IV. 2 Rüpelscene. Für diese Antimaskenscene findet sich bei Lyly V. 2 eine Antimaske zu V. 1.
V. 1 Erweckung des Endimion und Corsites. Shakespeare hat die Erweckung, wie bemerkt, richtiger mit in die 1. Scene des IV. Akts hinüber gezogen.	
V. 3 Endimions Verjüngung.	
	Vernichtung der Pyramus und Thisbe Tragicomödie, Elfensegen u. s. w.

Epilog.

Klein wirft sich (Gesch. d. engl. Dramas II. 499) nicht wenig in die Brust, und meint zur Einleitungsscene des Endimion: „Was bewirkt diese erste Scene? Dass die Exposition darüber in die Brüche geht, wovon sie keine Spur verräth.“ Das Urtheil ist ebenso verfehlt, wie es absprechend ist; Eigenschaften, die sich zu decken pflegen. Das Gespräch der beiden Freunde Endimion und Eumenides fixirt ebenso das Grundthema der ganzen Maske, und bildet deshalb ebenso deren formalen Ausgangspunkt, wie das Gespräch des Theseus mit der Hippolyta am Anfange des Sommernachtstraums für diesen. Dass Shakespeare sich wesentlich kürzer fasst als Lyly, hat seinen Grund darin, dass er durchaus als Dichter vorgeht, während Lyly als Anwalt handelt. Das Compositionsgesez aber, was Lylys Anordnung, rein technisch abstract betrachtet, zu Grunde liegt, hat Shakespeare sogar noch in dem Tempest walten lassen, obwohl dieser sonst in technischer Beziehung mannigfach vervollkommnet erscheint, verglichen mit dem Sommernachtstraume. Lylys Fehler ist überhaupt nicht Ver-

worrenheit; und das hat Shakespeare ganz unstreitig auch in Bezug auf den Endimion anerkannt. Unverkennbar hat Shakespeare die scenische Disposition des Endimion genau studirt, und dieselbe dabei im grossen Ganzen als so zweckmässig befunden, dass er sie seiner eigenen Maske, dem Sommernachtstraume zu Grunde gelegt hat. Dass dabei Abweichungen vorkommen, ist durchaus natürlich; denn Shakespeare beherrscht den sich ihm darbietenden fremden Stoff stets mit so eminenter ästhetischer Freiheit, dass er niemals in Formfragen zu dessen Sclaven wird. Diese Abweichungen sind aber nicht im Stande, die Thatsache der Benuzung selbst zu verdunkeln. Für die vorliegende Untersuchung kommt jedoch viel weniger darauf an, die Uebereinstimmung der scenischen Disposition beider Stücke überhaupt zu constatiren, als vielmehr die systematische Uebereinstimmung beider Dichter in der scenischen Einreihung und ästhetischen Behandlung der Antimaske; ein Kunstausdruck, den ich sofort erklären werde. Die Antimaske nämlich ist das eigentlich characteristische Kennzeichen der Maske, wie ich ebenfalls sofort zeigen werde. Wenn aber der Leser, vorläufig unbekümmert um den Begriff „Antimaske“, noch einmal nach meiner Tabelle zurück blicken und sich meine Bemerkungen über Lylys und Shakespeares antimaskische Scenen ins Gedächtniss zurück rufen will, so wird er folgende beiden sehr wichtigen Thatsachen entdecken: 1) Beide Dichter stimmen darin überein, die Antimaske als grotesken Abschluss der ernsten Scenen zu benuzen. Bei beiden beherrscht in Folge dessen auch so ziemlich dasselbe Proportionsgesez die Maske und Antimaske; Shakespeare hat ungefähr ebenso viele antimaskische Scenen, wie Lyly; und sie nehmen bei ihm auch so ziemlich denselben verhältnissmässigen Raum ein, wie bei jenem. 2) Bei beiden Dichtern steht die Antimaske unter dem ästhetischen Geseze des Contrastes. Dass Lyly, wie ich bereits mehrfach gesagt habe, hierbei als ungeschickter Handwerker verfährt, und künstlich ganz willkürliche Contraste schafft, während Shakespeare darauf aus ist, und meisterlich versteht, die Haupthandlung in ihren dunkleren Punkten durch die Antimaske mit scharfem Schlaglichte zu erleuchten, ist eine Sache für

sich, die mit der grundverschiedenen Beanlagung beider Dichter zusammenhängt. Hiervon aber abgesehn, macht es die Uebereinstimmung in den Grundplänen des Endimion und Sommernachtstraums zur Gewissheit, dass der leztere eine Maske ist [1]).

Was ist denn nun aber eine Antimaske?

In seinem Glossary bemerkt Nares s. v. Antimasque: Apparently a contrast to the masque, being a ridiculous interlude, dividing the parts of the more serious masque. Yet Jonson . . . gives it antick-masque, in the Masque of Augurs. They were, in effect, antick (possenhaft, grotesk, burlesk). Die jonsonsche Erklärung wird zwar von Elze acceptirt (Abhandlungen S. 94 Note 2), gleichwohl ist sie entschieden falsch. Die Engländer würden niemals aus Bequemlichkeit sich der sinnlosen Abkürzung „anti-masque" bedient haben, wenn sie wirklich antick masque gemeint hätten. Baco v. Verulam schreibt denn auch in seinem Essay XXXVIII: Of Masques and Triumphes (Elze a. a. O. S. 94 N. 3) durchaus richtig anti-masque, und der arrogante Ben Jonson, der gern für den eigentlichen Maskendichter Englands gelten wollte, würde wohl mit seiner ablenkenden Ballhornaise zu Hause geblieben sein, wenn er nicht die Olympier, welche die eigentliche Maske als Masquers spielten, in unnahbare Höhe über die Dienerschaft u. s. w. hätte hinaus rücken wollen, deren Aufgabe es war, die Antimaske zu spielen. (Elze a. a. O. S. 94.) Die Zwischenspiele in den englischen Dramen der Zeit, aus welcher der Endimion stammt, hatten durchgehends burlesken Charakter; Marlowe hat dieses Unwesen, dessen er nicht, wie später Shakespeare, Herr werden konnte, schwer empfunden. Wie hätte

---

1) Elze beruft sich (Abhandlungen S. 96) vornehmlich auf das „lyrische, um nicht zu sagen opernartige Gepräge" des Sommernachtstraums als Argument „von durchschlagender Bedeutung" für dessen Maskencharacter. Ein solches Argument, gegen dessen Schlüssigkeit ich persönlich nichts einzuwenden habe, wird auf diejenigen Gelehrten, welche durchaus das Stück von seinem Maskencharacter befreien wollen, sicher jedes Eindrucks verfehlen; es lässt ihnen die volle facultas litigandi, und so lange sie diese haben, opfern sie auch ihre vorgefasste Meinung nicht.

man also grade auf die Benennung „antick“ masque kommen sollen? Dagegen lässt sich just die Bezeichnung antimasque sehr leicht aus der besonderen Eigenthümlichkeit des maskischen Zwischenspiels erklären, dass es eben eine Contrastburleske war, während die sonstigen Zwischenspiele mit dem Thema des Hauptdramas gar nichts zu schaffen hatten; mindestens nichts damit zu schaffen zu haben brauchten. Ich verweise deshalb nur auf die (wirklichen) Zwischenspiele in Rob. Greenes Jacob IV.

Es ist h. z. T. ein versteinerter Lehrsaz, dass Ben Jonson die Form der Maske zur Vollendung geführt habe. Das spricht schon Nathanael Drake in der 1. Auflage seines Shakespeare and his times (London 1817. 4) II. 188—190, namentlich aber II. 578 aus [1]); später hat es auch Gifford (nach Elze a. a. O.) in den Memoirs of Ben Jonson, welche er seiner Ausgabe von B. Jonsons Werken (London 1846) vorgesezt hat (S. 64—68) widerholt; und heute stellt es Elze (a. a. O. S. 91 ff.) als die ausgemachteste Sache hin. Früher hat man dies nicht geglaubt. Thomas Warton, Hist. of engl. poetry, II edit. London 1824, II. 89, 90 [2]), nahm im Gegentheil an, dass die Ausbildung der Maske als einer höfischen Belustigung der Ausbildung des eigentlichen Dramas weit voraus geeilt sei. Die leztere Ansicht ist jedenfalls unrichtig, wenn sie wirklich — wie Elze meint — die Vollendung des Maskendramas in die Zeit Heinrichs VIII verlegt; mir scheint indess Elze Wartons Ansicht unrichtig aufgefasst zu haben; derselbe will — meiner Auffassung nach — nur sagen, die Maske habe am Hofe Heinrichs VIII insofern ihren Culminationspunkt erreicht, als sie damals den Zenith ihrer Beliebheit erreicht. Und diese Mittheilung hat immerhin hohen Werth, obwohl man sie nur als Zeugniss dafür gelten lassen darf, dass gewisse Aufführungen: dumb-shows, devices, pageants u. s. w. mit allegorischem Gepräge durch Heinrich VIII sehr in Aufnahme gekommen sind. Vom Hofe dieses Königs haben

1) In der 2. Aufl. (Paris 1848) ist S. 613 ff. die Ansicht widerholt. (Elze, Abhandlungen S. 94.)

2) Vgl. auch S. 71 u. 72 ebendas. In der 3. Aufl. II. 35 u. 138 ff. (Elze a. a. O.)

sie sich dann an den Hof der Elisabeth verpflanzt; und es lässt sich nicht verkennen, dass erst dort sich die Form des specifischen Maskendramas entwickelt hat; — sofern überhaupt von einem „specifischen“ Maskendrama gesprochen werden kann, was ich indess aus mehr, als einem Grunde behaupte. Der Bildner aber, welcher den Allegorienstil jener Aufführungen, wie wir gesehn haben, mit dem academischen Drama verquickte, war kein anderer als Lyly. Shakespeare, bald genug der entschiedenste Gegner Lylys, hat sich dann des Maskendramas — man darf wohl sagen — gegen Lyly angenommen; und es ist kein anderes Drama wie der Sommernachtstraum, welches dem Maskendrama zu formaler Classicität verholfen. Und auf Shakespeares Grundlagen erst hat Jonson dieser vermeintliche Vollender des Maskendramas weiter gebaut[1]); nicht aber im Sinne shakespearescher Genialität und souveräner Formenherrschaft, sondern im Sinne des der verstandesmässigen Regel bedürfenden Nachahmers. Eben daher denn auch sein unverdienter Ruhm — oder sage ich lieber Ruf? — als Vollender der Maske.

Das grosse Geheimniss der shakespeareschen Maske

---

1) v. Friesen meint in seiner Studie über Ben Jonson (Deutsch. Sh.-Jahrb. X. 147), es sei auffallend, dass man in mehreren Stellen von Ben Jonsons Maske: The metamorphosed Gipsies „nach Inhalt und Form das Bestreben vermuthen könne, Shakespeares Vorbild im Sommernachtstraum und Sturm nahe zu kommen.“ Mir scheint, dass für jeden, welcher Jonson kennt, seine Beziehungen zu Shakespeare mit anderen als giffordschen Augen beobachtet hat, viel auffälliger sein müsste, wenn jenes Bestreben nicht sich in merklichster Weise fühlbar machte. Aber das Wort des Jägers in Wallensteins Lager passt genau auf Ben Jonson in seinem heissen Bemühen in Shakespeares Fusstapfen zu wandeln:

> Sie bekam euch übel, die Lection.
> Wie er räuspert, und wie er spukt,
> Das habt ihr ihm glücklick abgeguckt;
> Aber sein Genie, ich meine, sein Geist,
> Sich nicht auf der Wachtparade weist.

Jonsons hämischer Neid gegen Shakespeare kommt grade davon her, dass er nicht Stande war, ihm sein poetisches Genie abzugucken.

(Midsummer-Night's Dream wie Tempest) ist, dass der Dichter auch diese Form vom echt dramatischen Standpunkte aus handhabt, während Lyly und Jonson sich bei aller Anstrengung nicht über den Standpunkt des allegorischen device zu erheben vermochten. Theilnahme und Widerwille, Trauer und Freude bilden bei Shakespeare auch in seinen Masken den Pflug, mit dem er unser Gemüth beackert, damit die Weisheit, die er von seiner „goldenen Wolke" „ertönen" lässt, uns wirklich zu Herzen dringe, dort keime und Wurzel schlage; Lyly und Jonson dagegen lassen unser Gemüth gänzlich kalt; man merkt die Absicht, und — da auch ihre flauen Spässe nicht von Herzen kommen — man wird verstimmt. Dieses geheimnissvolle Uebergewicht des Dramatikers über den tendentiösen Allegoriker, dessen vollkommen entschiedene Herstellung dem gigantischen Manne überhaupt erst bei seinem lezten Meisterschusse, dem Tempest, gelungen, erklärt es, dass manch braver Shakespearegelehrte sich so vollkommen gegen den Glauben an die Maskennatur der genannten beiden Dramen hat abschliessen können, und dass daher gewisse penny-a-liners, nur gewöhnt anderer Leute ausgetretene Schuhe zu flicken, oder noch breiter zu treten, ihre eigene Meisterschaft in der Shakespearekenntniss nicht besser bestätigen zu können glauben, als indem sie jeden Versuch, den Maskencharacter eines shakèspeareschen Dramas nachzuweisen, vom erhaben aprioristischen Standpunkte aus leichter Mühe zu widerlegen unternehmen.

Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen

von

E. Hermann.

Abtheilung II.

Shakespeare wider Ben Jonson (Tempest und Volpone). Shakespeare und Spenser (Willy und Aetion).

Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann & Comp.

1879.

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Vorrede.

Eigentlich sollte ich diese Vorrede „Nachrede“ nennen, denn sie betrifft hauptsächlich die bereits vor Monaten veröffentlichte I. Abtheilung meines Werkes; und zwar sowohl in ihrer Totalität, wie auch in einzelnen Theilen. Der erstere Punkt ist vorweg zu erörtern.

Mit Fug und Recht habe ich angenommen, durch meine quellenmässigen Forschungsresultate sei der Kritik fortan zur absoluten Unmöglichkeit gemacht, ihre bisherige Haltung gegen mich beizubehalten, und in ihrer Berichterstattung der Besprechung grade desjenigen Punktes auszuweichen, auf welchen ich es einzig und allein abgesehen habe, nämlich meinen historischen Resultaten. Einer Quellenforschung — so habe ich bisher angenommen — lassen sich allgemeine ästhetische Gesichtspunkte, welche mit mehr oder minder Schein meinen ganzen Standpunkt und Ausgangspunkt als fundamentalen Irrthum verdächtigen, nicht als praecludirende Praejudizien entgegenstellen. Von höchst beachtenswerther Stelle aus werde ich indess darauf aufmerksam gemacht, dass ich mich hierin möglicher Weise getäuscht habe. Und je mehr ich in Folge dessen darüber

nachgedacht, desto mehr habe ich gefunden, dass dies bei der wesentlich lyrischen Stimmung unserer heutigen Aesthetik allerdings sehr wohl möglich ist. Gesezt, mein Recensent gäbe mir schuld, ich machte Shakespeares Sommernachtstraum zu einem mechanischen, überkünstlich „abgezirkelten“ Machwerk, zum Producte eines „wagnerschen“ Plattkopfes, der nichts anderes kann als „zusammenleimen“ und — „ein Ragout aus andrer Schmauss“ „brauen“; die Wirkung eines unseren heutigen Geschmack so ansprechenden Praejudizes würde nicht zu ermessen sein. Hier also heisst es schüzend vorbauen; und — Gott sei Dank! — ist es um die Gerechtigkeit und Gediegenheit meiner Sache so wohl bestellt, dass vorgebaut werden kann. Zunächst erwäge nur der Leser, an welchen Stellen Shakespeare seine Anspielungen auf Lylys Endimion und Woman in the Moone angebracht hat; an welcher Stelle ferner die sinnbildliche Witterungsklage aus Spensers Musenthränen im Sommernachtstraume Berücksichtigung gefunden hat, welche ich in diesem Bande zu besprechen haben werde; die eine Thatsache, dass hier planvoll absichtliche Anspielungen vorliegen, wird ihm dann zu zweifelsfreier Gewissheit werden, mag auch sein ästhetisches Gefühl, richtiger wohl seine literarhistorische Pragmatik, dazu sagen, was sie wollen. Die III. Abtheilung dieses Werkes wird zeigen, dass diejenige Stelle der Antimaske, in welcher dem Nash und Marlowe Fehde angesagt wird, nicht weniger scharf markirt ist, wie die eben erwähnten beiden. Damit ist die unwiderlegliche Evidenz geliefert, dass auch hier klar bewusste Absicht vorliegt. Dem Sommernachtstraume ist also unstreitig jenes sinnbildliche Element beigemischt, was ich nachgewiesen habe; Shakespeares Vorstellung vom Sommer ist also durchaus sinnbildlich gemeint, sein Sommernachts-

traum die Darstellung des Traumlebens der dramatischen und mimischen Kunst; und so sind dabei Ideal und empirische Wirklichkeit in der Weise einander als poetische Contraste gegenübergestellt, dass ersteres Sieger bleibt. Ein Sinnbild dieser Art vom ästhetischen Standpunkte anzufechten, hiesse gegen Windmühlen fechten. Denn nicht allein, dass unser Göthe, auf dessen Autorität in lezter Instanz dergleichen Verwerfungsurtheile heut zu Tage gegründet werden, in seinen Inaugurationsstücken für Theater poetische Sinnbilder geschaffen hat, welche — rein quantitativ betrachtet — einen nicht kleineren Raum einnehmen wie der Sommernachtstraum; so ist dies überhaupt ein Einwand, der nicht von dem für Shakespeare allein massgebenden Standpunkte der theatralisch dramatischen Poesie aus erhoben werden kann, sondern — wie ich schon oben gesagt — einzig und allein vom Standpunkte der dramatischen oder undramatischen Lyrik. Denn diese allein kann wähnen, und wird folgeweis in ihrer Kritik darauf bestehn, dass alle Poesie, ja die Kunst überhaupt, **unmittelbares** Gefühl sein müsse; und sie allein wird glauben, dass es ein Fehlgriff des poetischen Genies sei, das Gefühl durch den Mittler „Gedanke“ erregen zu wollen. Shakespeare und sein Zeitalter haben aber von der begeisternden Kraft des klaren Gedankens so kümmerlich noch keineswegs gedacht und haben es eben deshalb nicht für unmöglich gehalten, auch im Gebiete des abtracten Gedankens, das heisst des sinnbildlichen Gestaltens, wahrhaft Dichterisches zu erschaffen. Und mir scheint, kein Mensch kann ihnen bestreiten, dass ihnen — oder wenigstens dem einen Shakespeare — dies Schaffen gelungen ist, weil er den Sinnbildstoff mit derselben historischen Concretheit bewältigt hat, wie einst der grosse Grieche Aristophanes. Shakespeares Vorgänger schon sind darauf aus-

gewesen „Standard“, meinetwegen auch Kampfesdichtungen zu schaffen; ich erinnere an Marlowes Tamburlaine und die verwandten Dichtungen Greenes und Peeles: König Alphons und die Schlacht bei Alcazar; aber auch hier ist Shakespeare als der „Erfüller“ gekommen.

Abgesehen von alle diesem, ist aber auch Shakespeares Sinnbild sehr weit davon entfernt, ein mechanischer Calcul zu sein, sondern es ist die staunenswerth grossartige Schöpfung einer nach allen Seiten hin sich in ästhetischer Freiheit bewegenden, mächtig überquellenden Phantasie. Schon die Schnelligkeit, mit welcher das Stück zu Papier gebracht ist, beweist das unwidersprechlich. Der sonst so völlig gleichgiltige Umstand, dass Shakespeare darin Martin Slaters Hercules berücksichtigt, ist wenigstens in dieser Beziehung von Erheblichkeit; denn der I. Theil jenes Hercules wurde (nach Henslowes Tageb. S. 51) erst am 7. Mai 1595, also muthmasslich nur 45 Tage vor dem Sommernachtstraume auf die Bühne gebracht! Die Entstehungsgeschichte des lezteren, welcher ich in der lezten Abhandlung dieses Werks nachgespürt habe, lässt erst recht sein rein organisches Werden erkennen. Die Nothwehr zwingt mich, schon hier Einiges über meine Ermittlungen zu berichten. Was ich darüber sage, wird allerdings erstaunlich klingen; doch bitte ich den Leser, trozdem nicht eher darüber verwerfend zu urtheilen, bis er die Gründe kennen gelernt hat, auf die sich meine Behauptungen stüzen.

Ich werde in diesem Bande den unumstösslichen Beweis führen, dass der von Spenser in den Thränen der Musen belobte Willy kein anderer ist wie Shakespeare. Eben diese Elegie aber giebt die Vermuthung an die Hand, dass Shakespeares Thätigkeit im Jahre 1591 auf einige Zeit unterbrochen ist; und der Tempest scheint diese Vermuthung

zu bestätigen. Dass Shakespeare im Auslande gereist ist, lässt sich angesichts der vorzüglichen Untersuchungen der beiden Elzes nicht mehr bezweifeln; mir ist daher im höchsten Grade wahrscheinlich, dass er im Jahre 1591 um die Zeit, wo Spenser seine Zurückgezogenheit beklagt, England verlassen hat, und im folgenden Jahre dorthin wider zurückgekehrt ist. Dass Shakespeare damals über die Misslage der englischen Bühne verstimmt gewesen, machen Spensers Andeutungen über die Gründe von Willys Zurückgezogenheit unzweifelhaft, wenngleich Spenser sicher nicht vollständig über Shakespeares innerste Selenkämpfe unterrichtet gewesen ist. Doch darauf kommt hier nichts an; wichtig ist für meinen gegenwärtigen Zweck nur, zu constatiren, dass der Dichter in seinem Geiste sehr lebhaft mit den ungesunden Verhältnissen der londoner Bühne beschäftigt war, als er England verliess, sowie dass diese Ideen ihn ganz natürlich auf seiner Reise begleiteten und daher in seiner Phantasie eine Gestalt annehmen mussten, in welcher sich die Reiseeindrücke mit jenen lezten englischen Künstlereindrücken in höchst eigenthümlicher Weise durchdrangen. Daraus ist der Sommernachtstraum hervorgegangen, dessen Geburt nach Shakespeares Rückkehr durch eine seltsame Verkettung von Umständen, die hier übergangen werden können, bis zur Inauguration des Globe im Jahre 1595 aufgehalten wurde, der aber in seinen historischen Hauptmotiven mit grösster Bestimmtheit auf die Jahre 1590 und 91 zurück weist. Das lezte Gestaltungsgesez dieser Dichtung ist dann eben die Inauguration des Globe geworden, und darin haben wir einen ferneren höchst kräftigen Beweis, dass das Stück als voll ausgetragenes Kind zur Welt gekommen ist, dessen Entbindung schnell vonstatten gegangen. Die Kritik wahre sich deshalb vor dem Fehler,

meiner Darlegung von Shakespeares historischen Motiven des Sommernachtstraums, etwas „wagnerisch" lächerliches anheften zu wollen, weil sie als schleichender Bote dem schnellen und kühnen Fluge des Dichters folgt. Wären uns alle literarhistorischen und culturhistorischen Details aus Shakespeares Jugendzeit so geläufig wie seinen Zeitgenossen, ja auch nur so, wie sich mancher Forscher einbildet, dann wäre mein Unternehmen ein wagnerisches Unterfangen; so aber wie die Dinge liegen, verdient es diesen Spottnamen mitnichten. Und — vielleicht ist auch diese Bemerkung nicht ganz überflüssig — die Behauptung, dass der Sommernachtstraum je und je nur als Mondscheinphantasie aufgefasst wäre, ist eine leere Praetension, die vor Nashs Summer's last Will nicht Stand hält. Die III. Abtheilung dieses Werkes wird das unumstösslich beweisen.

Ich habe nun nur noch einige Zusäze zur I. und II. Abtheilung dieses Werkes zu machen, welche ich nachstehends in der durch die Seitenzahl gebotenen Reihenfolge anschliesse.

Zusäze zur I. Abtheilung.

Zu S. 115 f. Will. Bell, Shakespeare's Puck and his Folkslore, vol. I. London 1852, theilt mit, dass Collier irgendwo — er bezeichnet die Stelle nicht — als Argument dafür, dass die Mad Pranks noch vor 1588 gedruckt seien, den Umstand geltend macht, dieser Druck müsse noch vor dem Tode des beliebten Komikers und Tänzers Tarleton bewirkt sein, welcher bekanntlich 1588 gestorben ist. Wie Collier zu dieser Combination gelangt, lässt sich leider aus Bells Mittheilung nicht erkennen. Derselbe scheint indess in einem Buche von 1588 die Notiz gefunden zu haben, dass die Erzählungen von des Kobold Robin Goodfellow Streichen damals schon sehr volksbeliebt gewesen seien; und da das Bild dieses Kobolds, welches die Mad Pranks enthalten, und dessen Collier selbst in seiner Einleitung zum Som-

mernachtstraume gedenkt (vrgl. Abthlg. I, S. 117 N. 1), ihn als tanzenden Satyr darstellt, so scheint er geschlossen zu haben, Tarleton sei dabei als Muster benuzt. Eine nichtige Combination, nur erfunden, um ein bereits vorher festgestelltes Urtheil nachträglich einigermassen zu begründen. Collier hat das fragliche Bild noch gar nicht gesehen gehabt, als er seine absprechende Behauptung, die Mad Pranks hätten schon vor 1588 existirt, in seiner Einleitung zum Sommernachtstraume aufstellte; sonst hätte er unmöglich daraus einen Titelholzschnitt machen können, während er sich doch (nach Bell, S. 157) auf Seite 257 des Textes selbst findet. Die ganz allgemein gehaltene Notiz von der Volksbeliebtheit der Erzählungen von Robins Streichen ist aber — wie schon Bell eingewandt hat — völlig ungeeignet, als Beweis für die ganz bestimmte Thatsache zu gelten, dass diese Erzählungen damals bereits just in der Form der Mad Pranks existirt haben. Offenbar hat Collier aber, als er seine Behauptung von dem Alter dieses Volksbuches in seine Einleitung zum Sommernachtstraume einrückte, jene literarische Notiz noch gar nicht gekannt; er würde sie sonst unzweifelhaft erwähnt haben. Meine Polemik gegen diese Behauptung ist somit vollberechtigt.

Bell hat glücklicher Weise das fragliche Bild a. a. O. abconterfeien lassen; und ich möchte dasselbe ebenfalls als Zeugen dafür aufrufen, dass eine Einwirkung des Sommernachtstraums auf die Mad Pranks, nicht aber in umgekehrter Richtung statt gefunden hat. Auf dem Bilde ist dem Robin allerdings die durch die Volkssage überlieferte Satyrgestalt gegeben, nicht die für den Sommernachtstraum durch Nashs Summer's last Will verbürgte Knabengestalt, wie denn überhaupt die alten Volkserzählungen die unverkennbare Grundlage der Mad Pranks bilden; nichtsdestoweniger ist grade bei dem in Rede stehenden Bilde ein sehr bestimmter shakespearescher Einfluss bemerkbar. Schon der S. 117 N. 1 erwähnte Besen, welchen Robin auf dem Holzschnite der Mad Pranks mit der linken Hand quer über beide Schultern hält, erinnert ganz entschieden an den Sommernachtstraum, wie ich ebendaselbst bereits bemerkt habe. Bell versucht zwar diesen Besen mit der Volkssage in Verbindung zu bringen, doch entbehren seine desfallsigen Ausführungen aller kritischen Grundlage. Am deutlichsten aber tritt der shake-

speareSche Einfluss auf den Holzschnitt des Volksbuches darin hervor, dass Robin seinen Tanz auf einer runden Scheibe aufführt, auf welcher eine Anzahl kleiner Männer einen Ringeltanz tanzen. Robin stösst diese Männerchen ganz sichtlich mit seinen Satyrbeinen zur Seite wenn nicht gar von der Scheibe herunter. In der Schlussscene des Sommernachtstraums erscheint Robin ebenfalls, nachdem die Handwerker ihr Stück mit einem „Jig" beendigt haben und fegt die Bühne ab. Ganz dieser Vorstellung entsprechend ist auch Robin auf dem Holzschnitte des Volksbuches dargestellt in seiner Rechten eine Fackel haltend. Bell gesteht, diesen Umstand nicht erklären zu können; die Erklärung sind die bonefires der Elfen und Feen am Schlusse des Sommernachtstraums. Diese Anlehnung an den shakespeareschen Robin scheint mir um so erheblicher, weil das Bild, wie bemerkt, eine Textillustration ist; denn bei einer solchen ist eine nachträgliche zusammenhangslose Beeinflussung durch Shakespeares Dichtung offenbar viel weniger denkbar, als bei einem blossen Titelholzschnitte. Irgend welches Gewicht will ich jedoch darauf nicht legen.

Ich kann hieran zugleich noch die Bemerkung knüpfen, dass auch Bell keinen Zusammenhang zwischen Robins „tailor cries" und den Mad Pranks entdeckt hat, obwohl er die Worte a. a. O. theils in hergebrachter, theils in der ihm eigenthümlichen confusen Weise bespricht; vielleicht (?), dass ich daraus ein weiteres Präjudiz schöpfen darf für die Richtigkeit meiner vorstehend aufs neue verfochtenen Annahme von der Priorität des Sommernachtstraumes vor den Mad Pranks.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass der neue Abdruck der Mad Pranks, von dem ich S. 115 N. 1 gesprochen habe — nach Bell a. a. O. — 1837 zu London erschienen ist.

Zus. zu S. 135 N. 1. Aus Ulrici, Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl. Bd. I, S. 141 (Note) habe ich nachträglich ersehen, dass Klein die Idee, den Marlowe und Shakespeare zu normannisch aristocratischen Dichtern zu machen, dem Franzosen A. Mézières (Prédécesseurs et contemporains de Sh. 3me édit Paris 1864, SS. 100 ff.) entlehnt haben muss. Bei einem Franzosen, der normannisch und französisch identificirt, ist allerdings die Entstehung eines solchen Gedankens nicht ganz uner-

klärlich; Ulrici selbst verwirft denselben jedoch mit vollem Recht ebenfalls.

Zus. zu S. 145 ff., Note 1. a. E.

Bodenstedt, Zeitgen. III. 353 stellt die positive Behauptung auf, dass das Massacre at Paris Marlowes leztes Stück sei, und bezeichnet dasselbe zugleich als sein schlechtestes Stück. Das leztere Urtheil ist insofern etwas gewagt, als uns ein höchst ungenügender Text des Massacre überliefert ist; indess lässt sich immerhin erkennen, dass dasselbe keinen erheblichen ästhetischen Werth hat, obwohl z. B. Ulrici — sowohl in seinem Aufsaze: Christopher Marlowe u. s. w. im I. Bande des Sh.-Jhrbs., wie auch in seinem grossen Werke: Shs. dramat. Kunst 3. Aufl. gewisse Fortschritte von Marlowes poetischer Technik an jenem Werke anerkennt. Ob aber das Massacre grade Marlowes leztes Werk ist, ist im höchsten Grade zweifelhaft. A. Dyce z. B. hält den — übrigens ebenfalls durchaus mangelhaften — Eduard II für Marlowes leztes Drama; und Ulrici stimmt ihm bei. Danach ist die Schlussbemerkung a. a. O. zu berichtigen.

Auch ein anderer Punkt der oben bezeichneten Note bedarf noch der Aufklärung. Ich sage nämlich darin, die nash-marlowesche Didotragödie sei „eine im echtesten Vulgärstile gehaltene Liebestragödie". Damit scheint im unlöslichsten Widerspruche die in der nächsten Abtheilung zu erwähnende, von Ulrici unwidersprechlich nachgewiesene Thatsache zu stehn, dass die Didotragödie eine „Hoftragödie" in cynthischem Geschmacke ist; indess das scheint eben nur so. Ulrici hat bei seinem Nachweise lediglich die äussere Staffage des Stücks im Auge, ich dagegen die ästhetische Behandlung der Leidenschaft der Liebe; und dass diese im echtesten „Vulgärstile" gehalten ist, würde namentlich eine Vergleichung mit Romeo und Julie sofort zur Evidenz ergeben.

Zus. zu SS. 146—148.

Ulrici, Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 302 constatirt ganz richtig, dass den Dichtern des shakespeareschen Zeitalters, „das heisst den Nachfolgern Peeles, Greenes und Marlowes", die Aufgabe gestellt gewesen sei, „den romantischen, phantastisch idealistischen Character, welcher der Kunst noch aus dem Mittelalter her anklebte, mit dem verständig realistischen, histo-

rischen Geiste der neueren Zeit zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, und für diesen Inhalt die ihm adäquate dramatische Kunstform zu finden." Auf die Frage aber: wie weit jenen Dichtern die Lösung dieser ihrer Aufgabe gelungen sei, giebt Ulrici (S. 303) eine Antwort, welche dem Leser mitzutheilen, mir aus zwei gewichtigen Gründen höchst zweckdienlich erscheint. Dieselbe wird nämlich nicht nur meine eigenen nicht vollkommen correcten Mittheilungen an der oben allegirten Stelle über die „greenesche" Schule berichtigen und vervollständigen, sondern uns auch eine ausgezeichnete Directive gewähren für das nicht bloss theoretisch ästhetische, sondern allgemein culturhistorische Verständniss derjenigen Thatsachen, welche uns am Anfange dieser Abtheilung meines Werkes sehr lebhaft beschäftigen werden, nämlich des Krieges, welchen Shakespeare gegen Ben Jonsons Kunstrichtung geführt hat. Die Parallele nämlich, welche Ulrici in seiner gewohnten meisterhaft klaren, wenngleich kurzen Weise zwischen Ben Jonson und Shakespeare in seiner Antwort zieht, wird uns erkennen lassen, dass in Shakespeare und Jonson sich Vergangenheit und Zukunft einander bekämpfend gegenüber stehn; eine Thatsache, welche ich S. 389 ff. dieser Abtheilung aus dem Tempest nicht bloss ebenfalls nachgewiesen habe, sondern von der dort auch gezeigt ist, dass Shakespeare ein vollkommen klares Bewusstsein davon gehabt hat. Ulrici sagt: „Wir müssen, um diese Frage zu beantworten, unter den Dichtern des shakespeareschen Zeitalters zwei auseinander gehende Richtungen oder Schulen wohl unterscheiden: die eine, welche an die überlieferte Kunstbildung sich enger anschloss, und daher dem Mittelalter näher blieb; die andere dagegen, welche mehr dem Geiste der neueren Zeit sich zuwendete, und daher in Opposition gegen die ältere Kunstbildung und deren weitere Entwicklung trat. Mag dieser Gegensaz auch nur in wenigen Geistern" — vielleicht nur bei Shakespeare selbst — „zum Bewusstsein gekommen sein, vorhanden war er; das ergiebt sich aus einer näheren Betrachtung der dramatischen Literatur der Zeit zur Evidenz. Wir wollen der Kürze wegen die erstere Richtung die greene-marlowesche oder, da Shakespeare sich ihr zunächst anschloss, die shakespearesche Schule, die zweite dagegen die . . jonsonsche Schule nennen. Zu jener ge-

hörten meist die älteren Zeitgenossen Shakespeares, die mit ihm ungefähr in gleichem Alter standen, Dichter wie Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Decker" (s. Bodenstedt, Zeitgen. I u. II), „Thomas Heywood, Drayton, Day u. a.; diese dagegen umfasste die meisten seiner jüngeren Zeitgenossen und recrutirte sich wohl auch aus Ueberläufern der älteren. Zu ihnen rechne ich ausser ihrem Führer besonders Beaumont und Fletcher, Massinger, Ford" (s. Bodenstedt a a. O.), „Nath. Field u. a. In die Mitte zwischen beide, anfänglich zur shakespeareschen, später mehr oder minder entschieden zur jonsonschen Schule sich haltend, dürften Chapman, Middleton, William Rowley" (Bodenstedt a. a. O.), „Marston" (Bodenstedt a. a. O.), „Webster" (Bodenstedt a. a. O.) u. a. zu stellen sein." Vrgl. hierzu Us. Aeusserungen über Jonson als Repräsentanten der modernen Richtung a. a. O S. 337 f.

Zus. zu S. 149 f., N. 1 a. E.

Im strictesten Gegensaze zu Bodenstedt, aber viel richtiger als dieser spricht Ulrici (a a. O. S. 108) dem Lyly grade alle echte Komik ab, indem er sagt: „Lyly hat überhaupt nur Wortwiz, der sachliche Wiz, die Komik der Charactere, Situationen, Handlungen und Begebenheiten geht ihm fast ganz ab. Sein Wiz ist daher ohne dramatische Kraft; . . . . er hat keine Ahnung von einem komischen Ganzen."

Zus. zu SS. 154 ff., Note 1.

S. 160 spreche ich in dieser Note die Vermuthung aus, dass Marlowe nicht eigentlich den Blankvers auf der englischen Bühne erst eingeführt, sondern nur zur Herrschaft gebracht habe. In gleichem Sinne hatte sich längst vor mir Ulrici geäussert (Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 183 — vrgl. auch SS. 107, 138 f., 145, 176 ebendas.). Bekanntlich hat Collier (Hist. of Engl. dr. p. III. 108—112) aus Nashs Brief an die Herren Studenten, welcher Greenes Menaphon vorgedruckt ist und aus einer Stelle aus Greenes Vorrede zu seinem Perimedes (1588) die von Ulrici und mir angezweifelte Thatsache nachzuweisen versucht; Ulrici hat indess (S. 183) zweifellos recht, wenn er in diesen Stellen eben nur einen Beweis für die Richtigkeit unserer Ansicht sieht. Aus jenen Documenten leuchtet nur der Unmuth ihrer Verfasser darüber hervor, dass sie nicht einen so guten

Blankvers zu Stande bringen, wie Marlowe; sie suchen daher den Blankvers selbst lächerlich zu machen. Ich bin deshalb auch ausser Stande, Ulricis Vermuthung zu theilen, Peele und Greene hätten ihre Stücke ursprünglich in Prosa geschrieben und erst nachträglich in Blankverse umgesezt; Nashs und Greenes Bestreben ist offenbar nur, den schlechten Blankvers dadurch zu vertheidigen, dass sie dem Blankvers überhaupt eine völlig untergeordnete ästhetische Bedeutung zuschreiben. Die Richtigkeit dieser Auffassung möchte ich um so entschiedener behaupten, als Colliers Deduction muthmasslich ein sehr erhebliches chronologisches Versehen zu Grunde liegt, das merkwürdiger Weise selbst dem Ulrici entgangen ist, und die Ursache geworden ist, dass auch dieser Gelehrte den beiden Documenten, namentlich dem Briefe Nashs eine viel stringentere Beweiskraft zugeschrieben hat, als ihnen beiliegt. Greenes Menaphon ist bekanntlich 1587 zuerst gedruckt, und Collier datirt daher auch Nashs Brief ohne weiteres von demselben Jahre. Da es nun aber so gut wie ausgemacht ist, dass Marlowe 1586 seinen Tamerlan auf die Bühne gebracht hat, so gewinnt die Polemik gegen den Blankvers in Nashs Brief um so mehr den Anschein, als sei sie unter dem frischen Eindrucke des Tamerlan geschrieben und bedeute eine Reaction just gegen den Blankvers dieses Dramas, als dessen Prolog den alten Reimvers zugleich mit dem Stoffe des älteren Dramas verwirft. Dieser Schein ist aber sicher ein trügerischer; denn bei genauerem Betracht erweist es sich als ganz unglaublich, dass die 1587er Ausgabe des Menaphon bereits Nashs Brief enthalten habe. Diese Ausgabe ist so überaus selten, dass sie z. B. dem Dyce gar nicht zugänglich geworden ist, und es muss daher ganz entschieden bezweifelt werden, dass sie Collier gesehen hat. Die 2. Ausgabe des Menaphon, welche im Jahre 1589 erschien, enthält allerdings bereits den Brief, und in dieser Ausgabe hat ihn Collier kennen gelernt, der dann ohne weiteres auf Grund seiner Wissenschaft, dass eine Ausgabe von 1587 existire, behauptet hat, eben diese Ausgabe enthalte schon den Brief. Bedenkt man indess, dass Nash etwa 1587 von der Universität relegirt ist, darauf längere Zeit das Ausland bereist hat, und dass von dem 1587er Menaphon abgesehn, die ersten Spuren seiner schriftstellerischen Thä-

tigkeit im Jahre 1589 sichtbar werden, so wird man im höchsten Grade wahrscheinlich finden, dass der Brief an die Herren Studenten zuerst im 1589er Menaphon erschien; ja man wird nicht fehl gehn, wenn man annimmt, dass Nash die Gelegenheit der neuen Herausgabe des Menaphon benuzt hat, um sich als ein satirischer Anhänger der greeneschen Richtung beim Publicum einzuführen

Die chronologische Abhandlung, mit welcher mein Werk schliesst, wird zeigen, dass die vorstehende Feststellung für die Shakespeare-Chronologie von grösster Erheblichkeit ist, weil Nashs Brief auch satirische Angriffe auf Shakespeare enthält; darin liegt der eigentliche Grund, weshalb ich die Frage an dieser Stelle so weitläufig erörtert habe; jedoch ist sie auch für die uns augenblicklich beschäftigende Frage von unverkennbarer Erheblichkeit. Sie zerstört den Schein des unmittelbaren Zusammenhanges von Nashs Brief und Greenes Vorrede mit dem Tamerlan, und lässt uns erkennen, dass eine allgemeine Zeitstimmung für den Blankvers entstanden ist, welche mit Marlowes Thätigkeit in gewissem Zusammenhange stehen mag, aber doch nicht einzig und allein auf diesen zurückgeführt werden darf. Die Academiker hatten den Blankvers immer mehr populär gemacht, Marlowe hatte diese neuere Richtung mächtig gefördert; aber 1589 trat ein Neuling auf, der erst recht dazu beitrug, den Blankvers dem Volke wohlklingend und unentbehrlich zu machen. Dieser Neuling war Shakespeare; und ich kann um so weniger daran zweifeln, dass Nashs Brief ihn hauptsächlich im Auge hat, als — wie gesagt — dieser Brief auch sonst hämische Angriffe auf ihn enthält, und noch 1592 in der bekannten Stelle von Greenes Groatsworth darüber geklagt wird, dass es diese upstart crow den Marlowe und Greene im Blankverse gleich thue.

Am Schlusse der oben bezeichneten Note (S. 161) habe ich — Bodenstedt gegenüber — bezweifelt, dass The Maid's Metamorphosis von Lyly herrühre. Ich bleibe bei diesem Zweifel, obwohl nicht bloss Hallam (Introduction u. s. w. II. 240), sondern auch Ulrici (a. a. O. S. 107) an Lylys Autorschaft bei diesem Stücke glauben. Irgend welche Gründe für diesen Glauben

habe ich bei diesen Schriftstellern so wenig gefunden wie bei Bodenstedt.

Zus. zu S. 169.

Die Bedeutung von Lylys Prosa für die Entwicklung des englischen Dramas wird manchem Leser hier sehr ungenügend gewürdigt scheinen Man vergesse indess nicht, dass ich von dem Zeitpunkte spreche, wo Lyly bereits ein überwundener Standpunkt war. Die ausgezeichneten Darlegungen Ulricis über das allgemeine literarhistorische Verdienst von Lylys dramatischer Prosa (Shs. dr. K., 3. Aufl., I. 102—105), welche sowohl Bodensteds Auslassungen über eben diesen Punkt wie namentlich auch Kleins Höhnereien darüber weit hinter sich lassen, schliessen die Berechtigung meines durch meine Aufgabe klar bestimmten Standpunktes nicht aus.

Zus. zu S. 202, Note.

Die dort nach Stark, König Lear, allegirte Stelle aus Carlyle ist offenbar dessen „Lectures on Heroes", (London 1840), und zwar der Abtheilung „Shakespeare" entlehnt. Da mir das Werk selbst nicht zur Verfügung gestanden, so bin ich zu meinem Bedauern ausser Stande, genauere Angaben darüber zu machen.

Zus. zu S. 238, Note.

„Queen Mab" erscheint nicht bloss bei Jonson, sondern auch in Draytons Nymphidia und Rob. Herricks Hesperides als Feenkönigin. Vrgl. v. Friesens Uebersezung der Nymphidia, Sh.-Jhrb. IX. 107 ff., und wegen der Hesperides, Bell, Shakespeares Puck u. s. w. vol. I, London 1852. 8°, S. 174. Auch diese Gedichte aber sind jünger als Shs. queen Mab. Die Nymphidia erschien keinen Falls vor 1619; die Hesperides erschienen 1648.

Zus. zu S. 281 ff.

Will. Bell macht im II. Bande seines Werkes Shakespeare's Puck and his Folkslore (3 vols. London 1852—64. 8°), S. 314 darauf aufmerksam, dass der 1. Theil von Oberons Vision an Ovids Erzählung von Arion (Fasti II. 91 ff.), namentlich an deren Schluss v. v. 113 ff. erinnert:

Inde — fide majus — tergo delphina recurvo
Se memorant oneri supposuisse novo.
Ille sedens citharamque tenet, pretiumque vehendi

Cantat et *aequoreas carmine mulcet aquas*
Di pia facta vident; astris delphina recepit
Juppiter, et stellas jussit habere novem.

Unverkennbar hat Shakespeare auch Ovids Dichtung bei seiner eigenen Dichtung im Gedächtnisse gehabt; diese Thatsache jedoch, weit entfernt, der Annahme im Wege zu stehn, dieser Theil von Oberons Vision spiele auf die kenilworther Festlichkeiten an, liefert vielmehr auch ihrerseits ein sehr starkes Anzeichen dafür, dass dem in der That so ist. Es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass eben jenes Gedicht Ovids die Quelle ist, woraus die Idee zu dem kenilworther Device geschöpft ist, und darin dürfte der Grund liegen, weshalb Shakespeare — vielleicht ganz unwillkürlich — in seine Dichtung ebenfalls Anklänge an dasselbe aufgenommen hat.

Zus. zu S. 335.

Dass die Darstellung, welche ich an diesem Orte von der Geschichte des Maskendramas gegeben, durchaus richtig ist, lässt sich aus einer Thatsache beweisen, auf die ich erst nachträglich aufmerksam gemacht bin durch Ulricis Mittheilungen über die Gestalt von Rich. Edwards' Hofkomödie: The excellent Comedie of the two most faithfullest Friendes Damon and Pithias (1565). (Shakespeares dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 99 f.) Die Hofkomödie des Edwards hat bereits den Ansaz zur Antimaske nach spanischem Muster; aber dieselbe ist noch unorganisch mit der Hauptmaske verbunden, und gehört deshalb noch mehr in die Kategorie des komischen Zwischenspiels. Lyly, welchen Ulrici (S. 101) mit vollem Recht als eigentlichen Schöpfer der Hofkomödie bezeichnet, ist der Fortsezer von Edwards' Werken und ohne allen Widerstreit eben durch diesen zur Schöpfung der Antimaske angeregt. Den literarhistorischen Zusammenhang der lylyschen und edwardsschen Hofkomödie hat auch Ulrici (S. 105) im allgemeinen richtig erkannt, aber die Schöpfung der Antimaske durch Lyly nicht gehörig gewürdigt. Daher giebt er auch bei der allgemeinen Ueberschau und Charakteristik von B. Jonsons dramatischer Thätigkeit (S. 333) die — ms. Es. ungenügende — Charakteristik des Maskendramas als eines „kleinen, mit Gesängen durchflochtenen und unserem Singspiele vergleichbaren“ Dramas, während das entscheidend kennzeichnende

Merkmal des Maskendramas eben das komische Gegenspiel, die Antimaske ist. Eben diese mangelhafte Definition der Maske hat Ulricin an dem lezt erwähnten Orte auch dahin geführt, der allgemeinen Ansicht sich anschliessend, Ben Jonson für „den eigentlichen Begründer" des Maskendramas zu erklären. Dass übrigens Ulricis Definition der Maske von den deutschen Shakespeareforschern durchgehends gebilligt wird, beweist nicht bloss Elzes Appell an den Operettencharakter des Sommernachtstraums bei dem Nachweise, dass dies Stück ebenfalls eine Maske sei (vrgl. Abthlg. I. S. 334 N. 1), sondern auch eine — allerdings nicht eben systematische, wohl aber entschieden tendentiöse — Zusammenstellung der vermeintlichen Merkmale des Maskendramas, welche ten Brink in seinem Vortrage über den Sommernachtstraum giebt. (Vrgl. S. 532 dieser Abthlg.)

Zusäze zur II. Abtheilung.

Zus. zu S. 344 f. (vrgl. auch I. 225, Note).
Bell macht (a. a. O. II, 303—5) darauf aufmerksam, dass in dem deutschen Buche „Doctor Faustus dreifacher Höllenzwang" (1. Aufl. Passau 1494) und in anderen ähnlichen deutschen Büchern vom Anfange des XVI. Jahrhunderts ein Ariel vorkommt. Bell nimmt als gewiss an, dass Shakespeares Ariel einer dieser deutschen Quellen entstamme und sieht darin eine nicht geringe Inzicht dafür, dass der Dichter längere Zeit in Deutschland förmlich einheimisch gewesen sein müsse. Die von mir an den oben bezeichneten Orten nachgewiesenen möglichen Quellen Shakespeares hat Bell offenbar gar nicht gekannt, und deshalb bei seinem Inzichtsbeweise völlig unberücksichtigt gelassen. Obwohl ich selbst nun fest davon überzeugt bin, dass Shakespeare Deutschland besucht hat, wie ich in der lezten Abhandlung dieses Werkes zeigen und motiviren werde, so ist es für mich doch eine reine Unmöglichkeit dem Dichter eine so intime Bekanntschaft mit der deutschen Sprache und Literatur zuzutrauen, wie sie die Benuzung einer solchen Scharteke voraussezen würde, aus der Bell den Ariel entsprossen sein lassen will. Für viel wahrscheinlicher halte ich, dass Shakespeare den Namen Ariel aus dem italien. ariòlo gebildet hat. Dass Shakespeare das

Italienische mit hinlänglicher Sicherheit beherrschte, habe ich S. 371 f. Note 2 dieser Abtheilung und im folgenden Zusaze dazu gezeigt. Auch die Namen Prospero, Miranda und Gonzalo sind dem Italienischen entlehnt, und der leztere ist überdies eine selbständige Bildung Shakespeares, welche seine vollkommene Vertrautheit mit dem Italienischen auf das aller bestimmteste verräth. Gonzalo ist nämlich aus dem appellativ. gonzo = contadino, schlichter einfacher Landmann, gebildet. Gonzalo bezeichnet einen treuherzigen Mann, dessen einzige Freude in dem Ackerbau besteht, welchen er in altväterischer Weise betreibt. Bei Dante kommt das Wort ariòlo nicht vor, sonst würde ich auch darin ein Indicium sehn, dass der Name von Shakespeares Ariel italienischen Ursprungs ist.

Zus. zu S. 371 f., N. 2.
Bei Besprechung von Claudios Beschreibung der Höllenstrafen (S. 372) habe ich übersehen, dass Dante im 18. Gesange des Inferno die Kuppler und Verführer u. a. auch durch rastlosen Kreislauf gestraft werden lässt. Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass nicht bloss Claudios „blown with restless violence" u. s. w. dieser dantesken Vorstellung entlehnt ist, sondern dass davon auch die Rede des Troilus (Tr. u. Cr. III. 2) beeinflusst ist:

I am giddy: *expectation whirls me round* u. s. w.

Die leztere Rede ist erst bei der lezten Bearbeitung eingeschoben, wie ich seiner Zeit nachzuweisen hoffe. Diese Thatsache ist hier deshalb von grossem Belang, weil jene Bearbeitung zweifellos mit Mass f. M. und dem Tempest zusammen der lezten Künstlerperiode Shakespeares angehört und wir unter den obwaltenden Umständen schliessen müssen, dass der Dichter während dieser Periode grade bei Dante Linderung seiner zunehmenden Schwermuth gesucht hat.

Dem gegenüber wird Shakespeares Dantekenntniss in Zukunft nicht mehr als zweifelhaft behandelt werden können. Welche Dantewürdigung in der Benuzung des Dichters an den bezeichneten Stellen liegt, brauche ich nicht zu sagen; mich deucht aber, darin spricht sich eine andere Stellung zur Allegorie aus, als es die heutige Shakespeareforschung zugiebt.

Zus. zu S. 382, Note.
Auch Ulrici erklärt (a. a. O. S. 340) *Every Man in his Humour* für Jonsons bestes Stück. Auffallender Weise aber hat er sich bei seinem Referat über das Stück gar nicht auf die Frage eingelassen, inwieweit Jonson sich darin Entlehnungen von Shakespeare erlaubt hat, sondern sein Augenmerk hauptsächlich auf den Nachweis gerichtet, dass Jonson schon in diesem Stücke nach Classicität (Einheit der Zeit etc.) gestrebt habe. Ulricis Uebergehen dieses Punktes kann indess meinen Darlegungen an der oben bezeichneten Stelle in keiner Weise präjudiciren, weil dieser Gelehrte es vermieden hat, Jonsons Achtung vor dem Urheberrechte einer Prüfung zu unterziehn, d. h. auf eine Untersuchung der moralischen Gerechtigkeit der Vorwürfe einzugehn, welche besonders Decker und Marston gegen Jonson erhoben haben, und zu denen auch der Vorwurf plagiatorischer Enlehnungen gehört (vrgl. unten Zusaz zu I. SS. 435 ff.).

Zus. zu S. 396 f.
Dass Jonsons satirische Komik in eine vollständige dramatische Abschreckungstheorie ausartet, hat auch Ulrici erkannt. Vrgl. a. a. O. S. 346 f.

Zus. zu S. 416, N. 4.
Auch Ulrici (a. a. O. S. 146) betrachtet Lodges Rosalinde als Hauptquelle von Wie es euch gefällt. Offenbar liegt hierin eine blosse Uebereinstimmung mit Delius, denn irgend welche Gründe für seine Ansicht giebt Ulrici nicht an.

Zus. zu S. 436.
Ein Herr F. macht (Sh.-Jhrb. IX. 336) in einer Miscelle „Horaz und Shakespeare“ darauf aufmerksam, dass der Ausdruck „fine frenzy“ in der von mir so vielfach besprochenen Rede des Theseus: „The poet's eye“ u. s. w. in so auffallender Weise mit Horat., carm. III. 4; 5 u. 6:

> Auditis, an me ludit *amabilis*
> *Insania?*

übereinstimmt, dass sich eine — wenngleich unbewusste Beeinflussung des modernen Dichters durch den antiken nicht bezweifeln lässt. Der Herr Einsender des Artikels zieht daraus den Schluss, dass es mit Shakespeares Latein so gar „small“ nicht bestellt gewesen sein könne. Ich glaube, der Herr hat

recht; und eben deshalb gedenke ich seiner Miscelle zusäzlich; denn das ist wohl klar, die Gemeinheit von Jonsons „small Latin" u. s. w. tritt erst in ihr volles Licht, wenn Herr F. recht hat. Indess unter dieser Voraussezung lässt sich aus derselben noch eine andere mich interessirende Nuzanwendung ziehn. Ist nämlich die fine frenzy wirklich eine — jedenfalls nicht praemeditirte — Uebersezung der amabilis insania, so haben wir darin einen schlagenden Beweis, wie sich bei Shakespeare vermöge enormen Gedächtnisses im entscheidenden Augenblicke die Reminiscenzen aus seiner Lectüre mit behender Leichtigkeit an der richtigen Stelle zusammen gefunden und gruppirt haben. Daraus aber geht weiter mit absoluter Gewissheit hervor, dass selbst ein massenhafter derartiger Gedächtnissstoff ausser Stande gewesen ist, seine Phantasie flügellahm zu machen.

Zus. zu S. 431 N. 1.

Ulrici (a. a. O. S. 333) sagt: „Zwischen 1612 und 1625, dem Todesjahre Jacobs I, scheint B. Jonsons Blüthe- und Glanzperiode zu fallen." Es lässt sich mit Bestimmtheit annehmen, dass Sh. bereits 1609 die Wahrnehmung gemacht hat, dass Jonsons Gestirn, troz der Angriffe des Tempest, im Steigen begriffen war; und daraus möchte ich ein sehr günstiges Vorurtheil herleiten für die Richtigkeit meiner Ansicht, dass die Worte: And yoke to dust that is a little gilt u. s. w. auf Ben Jonson gehn, obwohl ich die von Ulrici — Sh.-Jhrb. IX. 26 ff. — in dem Aufsaze: Ist Troilus und Cressida Komödie, Tragödie oder Historie? vertheidigte Ansicht, diese Komödie richte überhaupt ihre Spize gegen Jonson, nicht zu theilen vermag, der unverkennbar geist- und gehaltvollen Vertheidigung ungeachtet, nicht vermag.

Bei dieser Gelegenheit mag auch erwähnt werden, dass Jonsons „some six years" (S. 440 dieser Abthlg.) sich wahrscheinlich sehr einfach erklären. Ulrici nimmt (a. a. O.) mit Recht an, dass Jonsons dramatische Activität von dem Momente an zu datiren ist, wo er die umgearbeitete Komödie Every Man in his Humour auf die Bühne gebracht hat; also vom Jahre 1598 an. Wie ich S. 381 ff. N. 1 dieser Abtheilung gezeigt habe, beginnt nun aber Jonsons Polemik gegen Shakespeare bereits in diesem Stücke, wenngleich noch in einigermassen verdeckter Weise; wenn also Shakespeare 1606 seine Künstlerthätigkeit mit

dem Tempest eingestellt hatte, so konnte Jonson 1607 im Volpone ganz gut sagen, sein Krieg mit Shakepeare habe „ungefähr“ 6 Jahre gedauert. Das „some“ würde dagegen angesichts dieser chronologischen Daten völlig unbegreiflich sein, wenn der Tempest dem Jahre 1604 angehörte.

Zusaz zu SS. 435 ff.

Ich bin gezwungen gewesen, mit grosser Härte und Schonungslosigkeit in meiner in diesem Bande veröffentlichten Abhandlung über den Tempest und Volpone über Jonson zu urtheilen. Man wird es daher gerechtfertigt finden, dass ich das — vielleicht etwas zu einseitige — Bild, das ich als Spezialist von Jonson entworfen habe, durch die Charakterschilderung vervollständige und — so weit nöthig — berichtige, welche ein so ruhiger, gewissenhafter Denker wie Ulrici von Jonson giebt. Ich glaube nicht deutlicher bekunden zu können, dass es mir nirgends um brillante Effecte, überall nur um die ehrliche, möglichst schlichte Wahrheit zu thun ist; ich glaube aber ferner, dass ich durch keine sprechendere Handlung das Bewusstsein bethätigen kann: meine Arbeit hat das helle Licht der Kritik nicht zu scheuen.

Nachdem Ulrici a. a. O. SS. 331 ff. Jonsons Lebens- und Entwicklungsgang geschildert, fährt er SS. 334 ff. fort: „B. Jonson war . . . ein Mann von gründlicher Gelehrsamkeit; er besass grossen Scharfsinn und einen reichen, treffenden, nur etwas schweren Wiz, aber keine Zartheit des Gefühls, wenig Tiefe des Gemüthes“, die grade Shn. so herrlich auszeichnete, „und noch weniger schöpferische Phantasie“ — so dass er malgré bongré auf das Copiren angewiesen war — „und daher keinen Schwung, keine Begeisterung; er war mehr zum Kritiker“ — unbarmherzigen Krittler — „als zum Dichter geboren; gewissermassen der Lessing seiner Zeit, nur dass er für eine irre gehende, einseitige Kunstrichtung, nicht für Originalität und Natur, sondern für Künstelei und Nachahmerei kämpfte.“ Wie man einen solchen Mann mit dem Namen Lessing beehren kann, will mir nicht recht zu Sinne; der verclausulirende Nachsaz hebt jene Bezeichnung vollständig auf; und wenn man erwägt, dass sich Jonsons Krittelei grade gegen diejenigen Meisterwerke richtete, die Lessing — nicht

bloss in Deutschland — erst wider zu Ehren gebracht hat, so wird man Jonson nicht einen kritischen Lessing, sondern einen krittelnden Antilessing nennen müssen. Vollkommen richtig bemerkt aber Ulrici in einer Note an der obigen Stelle: „Von der Originalität des Geistes und Charakters, die Mézières, Prédécesseurs et Comtemporains de Shakespeare, S. 194 ihm nachrühmt, habe ich wenig oder nichts entdecken können in seinen Schriften.“ Dass der Franzose hier und anderwärts Entdeckungen gemacht hat, die dem Deutschen verborgen blieben, ist begreiflich genug. Doch weiter! Ulrici fährt fort: „Der tüchtigste Verstand beherrshte seine geistige Thätigkeit. Damit machte er Theorie, speculirte, kritisirte, prüfte und überlegte und griff mit ebenso viel Muth wie schneidender Schärfe alles an, was ihn persönlich verlezte und seinen Bestrebungen entgegentrat.“ Es liegt in Jonsons „Theorien“ ein so ausgeprägter rein egoistischer Utilitarismus, dass dieselben, überall mit grösster Sorgfalt auf seine höchst persönlichen Fähigkeiten zugeschnitten, nirgends von frei denkender Idealität getragen sind. Darin eben liegt das Abstossende dieses durch und durch verstimmten Pessimisten. „Sieht man ab von den Angriffen auf seinen persönlichen Character“, sagt Ulrici weiter, „von den Vorwürfen der Schmähsucht, Arroganz, Selbstlob, Schmeichelei u. s. w., über deren Wahrheit oder Unwahrheit wir hier nicht zu urtheilen haben, so dreht sich der Streit zwischen ihm und Decker, wie er uns in Jonsons Poetaster und Deckers Satiromastix (1602; Collier, Hist. of Engl. dr. p. III. 321) . . . vorliegt, vornehmlich um das Wesen und die Berechtigung der Satire. B. Jonson giebt zu, dass er satirisch sei, behauptet aber, dass die Satire von jeher zum Wesen der Komödie gehört habe. Decker dagegen macht es ihm zum Hauptverbrechen, dass er durch seine rücksichtslose, seine tückische, gegen Freund und Feind gerichtete Satire gleichsam die dramatische Muse geschändet, und ihrer Unschuld und Keuschheit beraubt habe. Wenn ihm Decker ausserdem vorwirft, dass er schwerfällig arbeite und nur Stückwerk hervorbringe, indem er die Alten zerpflücke und gelegentlich seine Dramen mit fremden Federn — with jests from the Temple's Revels“ — (unter „the Temple“ ist hier offenbar der Globe,

unter „the Temple's Revels" also Shakespeares Stücke gemeint!) „auspuze, so sind dies nur mehr oder minder bedeutende Nebenzüge. Einen anderen charakteristischen Hauptzug des jonsonschen Stils trifft dagegen Marston, wenn er .... von ihm behauptet, dass er die Dinge nur wie ein Historiker referire, nicht wie ein Dichter darzulegen, auszubreiten, zu vergrössern verstehe" u. s. w.

Meine Untersuchung hat mich gezwungen, auf die Fragen nach Jonsons grosswortiger Schmähsucht und Unaufrichtigkeit, sowie nach seiner plagiatorischen Dreistigkeit, welche Ulrici hier beiseite schiebt und beiseite schieben konnte, näher einzugehn. Der Leser wird sich überzeugen, dass es damit seine Richtigkeit hat; und ich möchte ihn dringend bitten Ulricis Berichte auch über die einzelnen Dramen Jonsons recht sorgfältig zu studiren, um sich aus diesen zu überzeugen, mit welch unglaublicher Dreistigkeit Jonson in den Prologen und sonstigen Herzensergüssen, mit denen er als echtester Reclameur seine Stücke zu begleiten liebt, seine Fachgenossen wegen ästhetischer und moralischer Vergehungen auf die schonungsloseste Weise tadelt, die er selbst in just denselben Stücken in verlezendster Weise begangen, obwohl er sich das keckste Unschuldsattest ausstellt. Und genau dieselbe Unaufrichtigkeit bildet die Grundlage seiner Satire. Jonson praetendirt satirisch zu sein aus moralischer Entrüstung; in Wahrheit ist seine Satire, namentlich in den häufigen Fällen, wo sie in persönliche Schmähsucht ausartet, nichts als die Aeusserung eines Unmuths, welchen eine Verstimmung erzeugt hat, die durchaus auf gekränkten Egoismus zurückzuführen ist, und die Welt mit Gewalt in ihr Jammerthal herabzerren möchte, weil ihr die Schwingen gebrochen sind, welche uns hinweg heben über den „Dust" „zu den Gefilden wohlbekannter Ahnen." Wir werden die widerwärtigsten Beispiele dieser Sorte von Satire kennen zu lernen haben; und ich möchte hier nur noch zweierlei bemerken. Die Puritaner hat Jonson ebenso wenig ausstehen können, wie die Nash und Greene; sein Verhältniss zu diesen Leuten ist aber genau dasselbe wie dasjenige eben dieser Dramaturgen; er hat im Grunde genommen genau denselben zänkisch unduldsamen Sinn wie die von ihm angefeindeten und als Heuchler gehassten Puritaner. Shake-

speare steht den Puritanern dagegen mit voller ästhetischer Freiheit gegenüber. Dieser enorme Unterschied zwischen Shakespeare und Jonson ist es aber grade, was die jonsonsche Satire zur Vorkämpferin für den puritanischen Utilitarismus und moralisirenden Realismus macht; grade vom Standpunkte der jonsonschen Satire aus begreift sich daher auch das oben erwähnte Wort Ulricis vollkommen, dass dieser Dichter „in die moderne Zeit mächtig hinein ragt."

S. 437 habe ich meine Verwunderung darüber ausgesprochen, dass die Kritik dem Jonson eine „antik classische" Richtung zuschreibe. Nichts ist geeigneter die Verwunderung hierüber, sowie überhaupt mein damit verbundenes Urtheil über Jonsons „Stil" zu rechtfertigen, wie die bereits erwähnten Berichte Ulricis über Jonsons einzelne Dramen, aus denen der Leser auch zugleich ersehn wird, dass es ein Irrthum von mir gewesen, anzunehmen, jenes Urtheil stüze sich auf den Catilina und Sejanus. Jonson, dessen dramaturgische Laufbahn bereits 1596 begann, hat anfänglich in shakespeareschem Stile zu schreiben gesucht; da er sich indess überzeugen musste, dass dies Ding leichter aussah, als war, so wandte er sich der antiken einfacheren Compositionsweise zu. Diese anzuwenden hat er schon bei der Umarbeitung der Komödie Every Man in his Humour einen sehr schwachen Versuch gemacht (Ulrici a. a. O. S. 340), und fortan prätendirte er, dass seine neue Methode die einzig richtige sei. Damit hängt — meiner Vermuthung nach — auch zusammen, dass er seine älteren Stücke alle ohne Ausnahme vernichtet hat. Ulrici hat aber zweifellos recht, wenn er (S. 339) — gleich mir — in dieser Abschwenkung Jonsons von der complicirten shakespeareschen Compositionsweise einen blossen Nothbehelf der Schwäche sieht; einen Nothbehelf, füge ich hinzu, den er in seiner gewöhnlichen bramarbasirenden Weise theoretisch aufzustuzen versucht hat.

Zus. zu S. 440 ff.

Dass die Politikmaske zu dem sonstigen Inhalte des Volpone in gar keiner Beziehung und in keiner stofflichen oder gar ästhetisch organischen Verbindung mit demselben steht, hat auch Ulrici erkannt; doch auch ihm ist die polemisch satirische, gegen den Tempest gerichtete Tendenz derselben entgangen. (Vrgl.

Sbs. dr. K. 3. Aufl. I. 343—45.) Darin liegt für Ulrici kein Vorwurf, wie auch keinem einzigen Shakespeareforscher ein Vorwurf daraus gemacht werden kann, dass die polemischen Beziehungen zwischen Nashs Summer's last Will und dem Sommernachtstraume noch nicht entdeckt sind. Man hat diese Dinge eben bisher unabhängig von einander, als Grössen für sich betrachtet. Ganz anders dagegen steht Elze zu der Sache. Wer es gleich Elzen unternimmt, die polemische Beziehung eines Stückes zu einem anderen nachzuweisen, macht sich der Oberflächlichkeit schuldig, wenn er bei seiner Untersuchung bei irgend einem beliebigen Punkte stehen bleibt, ohne das Ganze zu betrachten. Dass Elze sich dieses Fehlers schuldig gemacht hat, beruht übrigens keineswegs auf irgend welcher Nachlässigkeit in moralischem Sinne; sondern es rächt sich hier an ihm ein Grundfehler seines ästhetischen Standpunktes überhaupt, den ich bereits in der vorigen Abtheilung so nachdrücklich wie möglich betont habe. Elze hat keine Vorstellung von der ästhetisch organischen Einheit eines Kunstwerkes oder wenigstens einer dramatischen Dichtung. Hätte er die organische Einheit des Tempest erkannt, so würde er sich haben sagen müssen, dass Jonsons Angriff schwerlich einer einzelnen Stelle des Tempest gelte, sondern der ganzen Dichtung. Hätte er aber diesen Standpunkt erst ein Mal eingenommen, so würde auch seine ganze Untersuchung eine andere Richtung genommen haben.

Zus. zu S. 477, Note: „Grade unter den Arkadiern" u. s. w. Darüber, dass Ph. Sidney in seiner Apologie of Poetrie der Vertreter der aristotelischen Classicität ist, s. auch Ulrici a. a. O. S. 112 f.

Zus. zu S. 497 ff. N. 2.

Ulrici (a. a. O. S. 237 Note 3) will Spensers Willy ebenfalls nicht als Shakespeare anerkennen. Sein Grund ist, dass Todd nachgewiesen habe, die Thränen der Musen seien bereits 1580 gedichtet. Abgesehn indess davon, dass dieser Nachweis, der übrigens ganz offenbar auch Hermann Kurzen beeinflusst hat, eine pure Unmöglichkeit ist, so spricht auch Shakespeares Verherrlichung als Aetion im Colin Clout, die auch Ulrici anerkennt, dagegen ein vollkommen entscheidendes Wort. Wäre Willy

nicht Shakespeare, so wäre lezterer in den Thränen der Musen mit als „ribald" in dem allgemeinen Tadel erträukt. Doch ich glaube, es bedarf angesichts meiner Identification Shakespeares und Willys an der oben allegirten Stelle und meiner Ausführungen SS. 528 ff. keines weiteren Wortes über diese Frage.

Um übrigens denjenigen Herren gerecht zu werden, welche den Nachweis geführt haben, dass Willy als Name eines arkadischen Dichters gebraucht wird, auch da, wo an Sh. nicht zu denken, bemerke ich noch beiläufig, dass Spenser sicher ebenfalls just vom Standpunkte dieses Stiles aus den Shakespeare Willy genannt hat. Spenser hat nämlich bei den Worten:

that same gentle spirit from whose pen
Large streams of hony and of nectar flow u. s. w.

(vrgl. S. 501) Shakespeares Love's Labour's Lost im Auge gehabt, dessen arkadischer Charakter nicht zu verkennen ist. Daher auch Shs. Auszeichnung im Colin Clout.

Ich schliesse hieran noch folgende Bemerkung. Der Umstand, dass Dr. Simon Forman in seinem Tagebuche die Aufführungen des Wintermärchens und des Macbeth erst in den Jahren 1610 und 1611 erwähnt, gewährt keinen chronologischen Anhalt dafür, dass diese Stücke erst in jenen Jahren entstanden sind, resp. ihre jezige Form erhalten haben, und ist also auch ausser Stande, zu beweisen, dass Shakespeares dramaturgische Thätigkeit sich über das J. 1606 hinaus erstreckt habe. Die entgegengesezte Annahme von Delius erledigt sich schon dadurch, dass Forman Shakespeares Richard II ebenfalls erst im Jahre 1611 erwähnt, obwohl wir eine Quarto von 1597 besizen. Bei dem Wintermärchen soll nun — nach Delius, Einleitung zu dem Stücke — allerdings noch das besondere chronologische Indicium vorliegen, dass es im Jahre 1610 die „Theatercensur" des damaligen Master of the Revels, Sir George Buc, passirt ist und die Aufführungslizenz erhalten hat; indess dieser Umstand, welcher überhaupt fraglich zu sein scheint (vrgl. K. Elze, W. Sh., S. 389), würde, selbst wenn er ausgemachte Wahrheit wäre, die delius-sche Chronologie keineswegs beweisen; sondern Elze hat ganz recht a. a. O. ihn höchstens als chronologischen terminus ad quem gelten zu lassen. Delius u. a. kommen zu ihrem Schlusse offenbar nur durch die Annahme, es habe zu den Zeiten Elisa-

beths bereits eine allgemeine obligatorische Theatercensur bestanden, welche von dem Master of the Revels gehandhabt wurde. Dem ist indess nicht so; eine obligatorische Censur gab es nur für den Druck von Theaterstücken; die Aufführung dagegen konnten selbst die patentirten Theatergesellschaften, wie diejenige Shakespeares war, ohne vorherige Lizenz bewirken; aber freilich auf die Gefahr hin, mit Polizei und Strafrichter in Collision zu kommen. Thom. Nash hat es mit seinem Isle of Dogs erfahren. Die Aufführungslizenz hatte keine andere Wirkung, als diese Eventualität auszuschliesen und ausserdem das Stück hoffähig zu machen, wie denn auch im vorliegenden Falle die Aufführung bei Hofe mit der Lizenziirung verbunden war. Dass man eine Aufführungslizenz im e. S. zu Elisabeths Zeit noch nicht kannte, lässt sich mit grosser Bestimmtheit beweisen. Das älteste uns erhaltene Bestallungspatent für einen Master of the Revels, welches übrigens dieses „Officium" unbestreitbar als längst bestehende Einrichtung behandelt, legt demselben keinerlei magistrale Befugnisse bei, sondern behandelt es als reine Hofcharge. Vrgl. den von Collier, Hist. of engl. dr. p. III. 133—37 erwähnten Abdruck dieses Patentes by Thom. Rymer, Foedera, conventiones, litterae et cujuscunque generis acta publica inter Reges Angliae et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, principes vel communitates ab a. 1101 ad nostra usque tempora. Edit. III. tom. VI, pars 3. Hagae C. 1741, imp. fol., S. 123. Dem entsprechend hat auch Blackstone in seinen bekannten Commentaries on the laws of England. 4 books. Oxford 1765—96. 4 weder des Master of the Revels noch auch der Theatercensur gedacht, obwohl er die in dies Gebiet gehörigen Excesse ausführlich bespricht. Eine wirkliche Theatercensur ist erst nach Blackstone in England durch 28 Geo. III c. 80 eingeführt und dem Lord Chamberlain übertragen. Vrgl. Gneist, Selfgovernment etc. in England. 3. Aufl, Berlin 1871, S. 354 in Verb. m. S. 281 Note 5. Dass man sich bei diesem Geseze von der hergebrachten Praxis hat leiten lassen, ist allerdings unverkennbar.

Anhang.

Shakespeares Tempest und Jonsons Volpone.

I.

Will man, einem Zuge der heutigen Shakespeareforschung folgend, einen äusseren Beweis dafür haben, dass Gonzalos Schilderung des Naturstats Temp. II. 1 wirklich den symbolischen Sinn habe, welchen ich ihr S. 222 ff. beigelegt habe, so kann derselbe nicht zwingender erbracht werden, als indem bewiesen wird, dass der Tempest dasjenige Drama ist, durch welches Shakespeare — einen lezten, schwermüthig ernsten Blick auf sein Wirken, und auf die Grundsäze werfend, welche demselben seine unwiderstehliche Kraft verliehen — feierlich erklärt, dass sein schweres Tagewerk vollbracht sei [1]), erklärt, in sicherer Voraus-

---

1) „Es liegt nahe zu glauben", sagt Elze in seiner Abhandlung: Die Abfassungszeit des Sturmes (Abhandlungen S. 226, 227), „dass der Dichter beim Prospero an sich selbst gedacht, und dass er wie dieser seinen Zauberstab zerbrochen, sein Zauberbuch vergraben, und mit einem Worte vom Zauberspiele der dramatischen Poesie mit diesem Stücke Abschied nehmen will. Prosperos Schlussworte. . . . deuten klar auf Shakespeares Rückkehr nach Stratford hin. Carrière, Die Kunst im Zusammenhange d. Culturentwicklung IV. 501—505 sieht demgemäss im Sturme . . . in der That die lezte Schöpfung Shakespeares." Zu gleicher Ansicht hat sich (nach Elze a. a. O.) auch Hertzberg „in der neuen Ausgabe der schlegel-tieckschen Uebersezung XI. 348 ff" bekannt. Merkwürdiger Zufall, dass grade Elze gegen Chalmers, Hunter und Klement für die Richtigkeit der carière-hertzbergschen Ansicht eintreten muss! Es giebt keine Ansicht über den Tempest, die so perniciös für seine Essexhypothese und so günstig für meine Auffassung des Sommernachtstraums

sicht, dass über ein kleines eine neue Zeit Sturm bringend herein brechen werde, deren Wetterwolken sein kundiges Auge schon am Horizonte gewahrt, und deren pharisäisch ascetische, ihm im innersten Herzen antipatische Lebenstendenz er bereits seit Jahren vergeblich mit grösstem Kraftaufwande — Mass für Mass, Troilus und Cressida! — bekämpft hat. Denn wer dies weis, der muss, so deucht mich, auch ohne genauere Analyse von Gonzalos Schilder-

---

wäre. Die Folge wird lehren, dass schon in der Fabel ein sehr naher Zusammenhang des Tempest mit dem Sommernachtstraume besteht; ein Zusammenhang, auf den auch schon Ulrici und nach diesem Meissner u. a. — wenngleich in anderem Sinne wie ich — aufmerksam geworden sind, und welcher angesichts der ähnlichen Beziehungen des Sommernachtstraums zum Endimion, Jacob IV u. s. w. entschieden nicht als Zufälligkeit, sondern als ästhetische Nothwendigkeit aufgefasst werden muss. Davon aber ganz abgesehn, möchte ich mir hier nur die Frage erlauben: was wohl mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, dass ein junger aufstrebender Dichter den Zeitpunkt seiner künstlerischen Vollendung mit genialer Energie fixirt, oder dass ein älterer Dichter in feierlicher Weise erklärt: mein Tagwerk ist gethan! Doch Elzen gegenüber darf man die Sache so genau nicht nehmen; dieser Mann ist auch hier der Verfechter der Trivialität, welche grundsäzlich von ihrem „realistischen“, d. h. gemein empirischen Standpunkte aus die Sachen nicht zu „ernst“ nimmt. Der lebenskluge „realistische“ Elze meint ja a. a. O. S. 248: es dürfe nicht bezweifelt werden, dass Shakespeare auch nach dem Tempest „noch ein oder ein Par Mal zum Dienste der Musen zurückgekehrt sei, dass mit anderen Worten der Sturm nicht sein leztes Stück war, sondern dass er, wie h. z. T. reisende Künstler zu thun pflegen, auch noch zum aller und aller allerlezten Male mit einem Drama aufgetreten sei“ (!); „aber der Hauptsache nach sei die dramatische Laufbahn und die regelmässige Production mit dem Sturm abgeschlossen gewesen.“ Es wird sich später Gelegenheit finden, diese wizige Aalwindung zwischen widersprechenden Meinungen in ihrem Kunstwerthe zu würdigen; hier sei nur noch das offene Bekenntniss abgelegt, dass bei der folgenden Skizze weder die Abhandlungen von Carrière und Hertzberg, noch auch Meissners Untersuchungen üb. d. Sturm (Sh.-Jahrb. VII ff.) benuzt sind. Ich habe mich zu diesem Non-Usus für berechtigt gehalten, weil ich meine Natur hinlänglich kenne, um zu wissen, dass ich mich dann in zu weitläufige Disputationen eingelassen haben würde.

ung sofort vom Mittelpunkte der dramatischen Idee aus zu dem sicheren Schlusse gelangen, dass Gonzalo in der That nur den zwanglosen Frieden, die sehnsuchtslose Glückseligkeit im Reiche der Dichtung schildert.

Die Aufgabe der folgenden analytischen Untersuchung ist, diese Thatsache für die Shakespeareforschung wirklich wissend zu machen; und zwar beginne ich mit dem allgemeinen Nachweise, dass der Tempest Shakespeares dramatisches Farewell ist.

Wie ich in meiner vorigen Note gezeigt habe, nimmt das auch Elze an; die Gründe aber, aus denen er es thut, sind vollkommen unzulänglich. Die Hinweisung auf Prosperos Abschiedsworte würden allerdings ein stichhaltiges Argument sein, wenn sie in anderem Zusammenhange vorgebracht wäre, welcher zeigte, dass die Worte als im Namen des Dichters selbst gesprochen betrachtet werden müssen. Elze beruft sich indess zu diesem Behufe einzig und allein auf das Zerbrechen des Zauberstabes und das Versenken des Zauberbuches, und beides sind Handlungen, welche Prospero bei einer Gelegenheit ankündigt, die — wir werden es später sehen — keineswegs eine Absage von der Zauberkunst überhaupt, sondern nur von der zauberhaften Erschaffung monströser Gestalten bedeutet. Will man sich bei dem Nachweise des Farewellcharacters des Tempest überhaupt an einzelne Symptome halten, so bietet sich uns die Entlassung Ariels als eine viel bedeutungsvollere symbolische Handlung dar. Ich brauche hier nicht zu widerholen, welche symbolische Stellung Ariel im Tempest einnimmt [1]); was seine Entlassung aus Prosperos Dienste besagt, ergiebt sich aus dieser symbolischen Stellung von selbst; und welch entscheidendes Gewicht der Dichter selbst darauf legt, lässt sich nicht deutlicher erkennen als daraus, dass er schon in der 2. Scene des I. Akts mit höchstem Nachdruck auf diese That vorbereitet. Nachdem Ariel dem Prospero berichtet, wie er dessen Befehle ausgeführt, entspinnt sich folgendes Zwiegespräch zwischen beiden:

Prospero. What is the time of the day?

---

1) Vgl. die Note Abthlg. I, SS. 221 ff.

Ariel. Past the midseason [1]).
Prospero. At least two glasses
The time 'twixt six and now [2])
Must by us both be spent most preciously.
Ariel. Is there more toil? Since thou dost give me pains,
Let me remember thee what thou hast promis'd,
Which is not yet perform'd me [3]).
Prospero. How now? Moody? [4])
What is't thou canst demand?

---

1) Mittag. Sh. denkt aber zugleich an seine eigene Lebenszeit, seine eigene „mittlere Zeit", die Zeit seiner arbeitsfähigen Mannheit ist vorbei. Eben deshalb fordert Ariel jezt seine Entlassung.

2) So ist ms. Es zu lesen; nicht mit der edit. princ.:
At least two glasses. The time u. s. w.,
oder mit Staunton:
At least two glasses — the time 'twixt six and now —
Must by us both be spent u. s. w.,
noch dürfen auch endlich die Worte at least u. s. w. in der Weise dem Ariel zugetheilt werden, dass er sagt:
Past the midseason
At least two glasses.
Prospero sagt nämlich: von der Nachmittagszeit bis zum Abend 6 Uhr hin müssen wir wenigstens 2 Stunden (glasses) als ein höchst kostbares Gut (most preciously) verwenden. Prospero sagt also, wenn man von der Umschreibung absieht: die Zeit von 4–6 Uhr müssen wir als ein kostbares Gut ausnuzen. Das ist die damalige londoner Theaterzeit (vgl. Meissner, Aphorismen üb. d. Sturm, Deutsch Sh.-Jahrb. V, SS. 221 ff., wo überdies alle die zahlreichen Stellen zusammen gestellt sind, die immer und immer wider diese Zeitbestimmung urgiren.) — Daher vermuthlich die eigenthümliche Umschreibung; und daher auch wohl die Bezeichnung der Stunde als „glass". Ich vermuthe, dass in den londoner Theatern Sanduhren, Stundengläser angebracht waren, nach denen die Spielzeit bemessen wurde.

3) Da du mir Arbeiten aufgiebst, so gestatte, dass ich dich an dein Versprechen erinnere, das bis jezt noch nicht erfüllt ist. — Dass Sh. Arbeiten hier durch „pains" ausdrückt, ist gewiss nicht ohne Grund.

4) Moody = melancholisch. Sh. mag in der lezten Zeit seines Theaterlebens manch liebes Mal ähnliche Selbstgespräche geführt haben. Vgl. übrigens auch Meissner a. a. O. SS. 221, 222,

Ariel. *My liberty.*
Prospero. *Before the time be out? no more!* [1])
Ariel. I pry thee
Remember, I have done thee worthy service:
Told thee no lies, made no mistakings, serv'd
Without or grudge or grumblings [2]). Thou didst promise
To bate [3]) me a full year.
Prosp. Dost thou forget
From what a torment I did free thee? u. s. w.

Nun folgt die bekannte Stelle, wo Prospero die Besiznahme der Insel durch ihn und die dadurch herbeigeführte Befreiung Ariels erzählt, was denselben zu der gerührten Erklärung bewegt:

Pardon, master:
I will be correspondent to command,
And do *my spriting* [4]) gently,

---

wo sich eine von der meinigen abweichende, für mich aber nebelhaft verschwommene Auffassung dieser Unterredung Ariels mit seinem Meister kund giebt.

1) Vor der Zeit, d. h. ehe wir dies lezte nothwendige Werk verrichtet haben, davon laufen (to be out)? Nicht weiter! nichts mehr davon!

2) Der Ausdruck: without grudging or grumbling gehört keineswegs in die Klasse der vielfachen germanischen Allitterationen wie „Stock und Stein" etc. etc., vrgl. Jac. Grimm, RA. S. 6, sondern der Dichter hat die Worte wegen ihrer specifischen Bedeutung gewählt. Ariel rühmt sich, seine Dienste ohne Lüge (Verleumdung) verrichtet zu haben, ohne neidische Rivalität (grudge) und ohne Bissigkeit (grumblings).

3) Die Commentatoren verstehn durchgehends: Du hast versprochen, mir ein volles Jahr zu erlassen (to bate = rabbattere). Die Worte sind indess mindestens zweideutig, und können ebenso gut sagen: Seit einem vollen Jahre hast du mir schon versprochen, dass die Zeit kommen würde, wo du von der Zauberei abstehn (to bate = to fall off, wie auch in einem Wortspiele Henry V, III. 7, 122 und Henry IV, Part I. III. 3, 2) würdest. Seit länger als Jahresfrist mochte Sh. die Erschöpfung der Schöpferkraft seiner Phantasie spüren.

4) Das gently spriting übersezt Schlegel durch „zierlich spuken". Es ist im Deutschen unübersezbar. Ariels Beruf in Pro-

worauf Prospero begütigt erwidert:

Do so, and after two days
I'll discharge thee.

Im Fortlaufe der Dichtung wird nun immer und immer wider auf die bevorstehende Trennung zwischen Prospero und Ariel hingewiesen. Schon am Ende der vorstehend besprochenen Scene verheisst Prospero dem Ariel, um ihn recht willig zu machen, nochmals aus freien Stücken:

Thou shalt be as free
As mountain winds [1]); but then exacty do
All points of my command.

---

speros Dienst ist, durch den Einfluss von dessen Phantasie sich zu Gestalten formen zu lassen; das ist sein sprighting. Diese Gestalten aber sind ästhetisch schön; daher gently spr.

1) In einem weiter unten noch zu besprechenden Aufsaze (S. 23, Note 2) sagt Schümann: „Sollte nicht die Benennung mountain winds" (er schreibt mountain-wind) „von dem solche Worte nie ohne feinsinniges Motiv brauchenden Dichter angewandt sein, um den Bergwind als einen dienstlosen — im Gegensaze zum werkthätigen Seewinde . . . . zu charakterisiren?" Die Frage trifft fast — aber doch nur fast — den Nagel auf den Kopf. Die höchsten Winde, welche die Spizen der Berge kaum berühren, gehen widerstandslos über die Erde dahin, während die niederen Winde — und zwar nicht bloss die Seewinde — von menschlichen Vorrichtungen eingefangen, sich nach menschlicher Willkür gestalten müssen. So hat bisher auch der Luftgeist Ariel in Prosperos Dienste gemusst; und wenn ihm Prospero verspricht, er solle fortan die Freiheit des Bergwindes geniessen, so heisst das nicht bloss, wie Schümann will, er solle „dienstfrei" sein, sondern es heisst viel concreter, er solle frei sein von dem Dienste, seinen Luftkörper je nach Wunsch und Bedürfniss, ja — wie Prospero an einer anderen Stelle deutlich zu verstehn giebt — durch die blosse Gedankenherrschaft seines Meisters, zu beliebigen Erscheinungsformen zu gestalten.

Beiläufig bemerkt ergiebt sich hieraus zugleich, dass Gervinus unrecht hat, wenn er (Shakespeare, 4. Aufl. II. 406) meint nur die „vorherrschende Natur" Ariels sei die eines „Luftgeistes". Gervinus schliesst dies daraus, dass Ariel auch als „Seenymphe", als „Feuergeist" u. s. w. erscheine. Diese Fähigkeit ist indess die blosse Folge seiner reinen Luftgeistnatur. Dass Gervinus a. a. O. den Namen Ariel mit der Luftnatur dieses Geistes zu-

Bis zum Ende des IV. Akts hören wir nun allerdings nichts wider von dieser Angelegenheit; schon dort aber beginnt der Dichter, sie in unser Gedächtniss zurück zu rufen; und diese Erinnerungen widerholen sich von nun an in immer kürzeren Pausen mit steigendem Nachdrucke unter Umständen, welche bestimmt erkennen lassen, der Dichter will durch Ariels Entlassung einen erheblichen Gedanken versinnbildlichen. Zunächst sagt Prospero am Ende des IV. Akts zu seinem Luftgeiste:

> Shortly shall all my labours end, and thou
> Shalt have the air at freedom [1]): for a little
> Follow and do my service.

Dann im V. Akte, nachdem Ariel ein heiteres Elfenlied [2])

---

sammen bringt, ist insofern nicht ganz richtig, als der Name Ariel schon in der klassischen Latinität, z. B. bei Cicero (hariolus, hariolari) vorkommt; dennoch aber lässt sich ms. Es. nicht bezweifeln, dass dem Shakespeare der Anklang aer und Ariel höchst willkommen gewesen ist. Uebrigens kommt für Ariels Luftnatur auch das deutsche Faustbuch in Betracht.

1) Schlegel übersezt:

> In kurzem enden meine Mühn, und du
> Sollst frei die Luft geniessen,

und im wesentlichen ebenso Benda:

> Bald enden meine Sorgen, und auch du
> Sollst frei der Luft geniessen.

Die Worte haben indess einen durchaus anderen Sinn. Das substant. freedom steht hier in seiner ursprünglichen Bedeutung als Gegensaz zu localer Einschränkung (nicht — wie Alex Schmidt, Sh.-Lexicon s. v. Nr. 2, I. 453, will — zu Abhängigkeit). Prospero verspricht dem Ariel volle Freizügigkeit im Reiche der Luft; er widerholt also hier nur sein Versprechen am Schlusse des I. Aktes: as free as mountain winds; aber er widerholt es in einer deutlicheren und dadurch nachdrücklicheren Ausdrucksweise.

2) Ariels Lied, das beiläufig bemerkt — Meissner (Aphorism. S. 221) auch nicht richtiger verstanden hat, wie Dingelstedt, darf aus zwei triftigen Gründen hier nicht mit vollkommenem Stillschweigen übergangen, sondern muss mindestens in der Note kurz besprochen werden. Ein Mal nämlich liefert dasselbe den unwiderleglichen Beweis, dass der Dichter im Tempest noch die symbolische Identificirung von Sommer, namentlich Frühling

gesungen, sagt Prospero, durch die Ereignisse des Tages, die ihn zu manchem Rückblick auf seine Vergangenheit

---

und Blüthezeit mit Poesie fest hält; andererseits aber geht daraus mit grosser Bestimmtheit hervor, welche Betrachtungen des Dichters es waren, die den Ariel „moody“ machten.

Ariels Gesang schliesst die Scene ab, in welcher Prospero den Zauber über Alonso und seine Gefährten löst. Er singt: Die Brust, welche die Biene nährt (d. h. die reine, nicht die durch menschliche Zuthat verbitterte Natur) nährt auch mich. Mein Bett ist der Kelch der Primel (Titanias Leibwache und Bote des Frühlings); dort verstecke ich mich. (Der muntere Geist des Ariel ist also ein fröhlicher Naturgeist; wer ihn kennen lernen will, muss früh Morgens die Primeln auf den Matten besuchen. — Im Folgenden seze ich die Interpunction der edit. princ., nicht die von Alex. Dyce und Dryden voraus.) Sobald die Eulen zu kreischen beginnen, fliehe ich fröhlich hinter dem Sommer her. Von nun an werde ich fröhlich fröhlich leben unter der Blüthe, die am Zweige hängt. (Sh. dessen melancholische Stimmung unwillkürlich durch die Strophen dieses kleinen Liedes hindurch bricht, scheint zu dieser eigenthümlichen Vorstellung durch den Gedanken an seinen Tod gekommen zu sein; er sieht seinen kleinen Luftgeist in den Blüthen der Bäume kauern, die auf seinem Grabe stehn.)

Schon in der ersten Auflage meiner Sommernachtstraumsstudie habe ich — durchaus richtig — S. 112 bemerkt, dass in der Rede Titanias II. 3: Come, now a roundel u. s w. die Worte:

some keep back
The clamorous owl, that nightly hoots (kreischt) and wonders
At our quaint spirits,

auf die Puritaner geht, deren hooting dem Dichter schon damals unerträglich war. Gegen Ende der Regierung Elisabeths, vor allem aber unter Jacob I, nahm die anmassliche Tonart dieser Leute in so erschrecklicher Weise zu, dass Shakespeare sie in dem obigen Liede sogar den Sommer völlig verscheuchen, und seinen Ariel beim Beginn des Eulengekreisches auf eines Käfers Rücken dem Sommer nach fliegen lässt. Hier liegt der Grund, weshalb Shakespeares Melancholie endlich von unbezwinglicher Stärke wurde. Wir werden sehn, dass auch andere Stellen des Tempest darauf hinweisen; und es ist mir nicht einen Augenblick zweifelhaft, dass auch Measure for Measure, in welchem Angelo ganz offenbar als puritanischer Sittenrichter gedacht ist, vor allem aber die lezte Bearbeitung des Timon

und zu so manchem Ausblicke in die Zukunft nöthigen, ernst gehoben und religiös gestimmt [1]) zu ihm:

> Why, that's my dainty [2]) Ariel! I shall miss thee [3]);
> But yet thou shalt have freedom.

Später, nachdem Ariel den Bootsmann von Alonsos Schiffe

---

und Troilus u. Cr. hiermit im engsten Zusammenhange stehen. In den lezteren beiden Stücken zeigt sich aber die Erbitterung gegen diese neue, absolut poesielose Zeitrichtung von einer Schärfe und Stärke, die uns, welche wir vom historischen Standpunkte aus denn doch ein ganz anderes Urtheil über die Berechtigung des Puritanismus fällen müssen, mit wirklichem Bedauern erfüllt. Der Puritaner, der in Mass für Mass noch immerhin als Mensch, wenn auch als kaltherzig widernatürlicher Pharisäer erscheint, ist im Timon und in Troilus u. Cr. bereits zur reinen Fraze, zu einem Thersites und Apemantus geworden. Der Thersites nicht weniger wie der Apemantus sind echte Puritaner. Aber freilich sind die Portraits der übrigen Stände und sonstigen Repräsentanten der Statsgewalt in diesen aristophanischen Dramen auch nicht eben schmeichelhaft. — Dass übrigens gleichzeitig auch Ben Jonson dem Shakespeare das Leben noch verbitterte — eine Thatsache, über welche grade der Tempest uns den genausten Aufschluss giebt — darf ebenfalls hier nicht unberücksichtigt bleiben.

1) A solemn (= religiösfeierliche) air, and the best comforter
To an unsettled fancy (der beste Tröster für eine Phantasie, der es an fester moralischer Grundlage fehlt. — In der englischen Bibel bedeutet comforter den heiligen Geist. Sh. meint unter dem best comforter ohne allen Zweifel Gott selbst, d. h. die Einflüsse der Religion.)
cure thy brains (der Plural brains = Gehirn ist bei Sh. gewöhnlich. — Der Angeredete ist Alonso; wahrscheinlich aber muss angenommen werden, dass Sh. in pastoralem Tone spricht und mit dem thy den Alonso, Antonio und Sebastian zugleich meint),
Now useless boil'd within thy skull (= das jezt vergeblich in deiner Hirnschale siedet. scil. um Gestalten zu erzeugen). Diese Worte spricht Prospero zu seinen gefangenen Feinden in jener Scene.

2) Heiter.

3) Du wirst mir fehlen. — Sh. fühlte wohl, dass seine Melancholie keine vorübergehende Krankheit war.

herbei geschafft, und dieser Ariels Thaten erzählt hat [1]); spricht Prospero zu ihm beiseite:

Bravely, my diligence, thou shalt be free.

Die lezte That des Prospero endlich, von dem Epiloge abgesehen, mit welcher das ganze Stück in höchst bedeutender, unmissverständlicher Weise schliesst, ist die wirkliche Freilassung Ariels. Prospero verlangt von seinem Ariel nur noch den einen Dienst, das Schiff, welches ihn und seine Gefangenen in die Heimath, ja zu seiner lezten Ruhestatt schaffen soll, mit günstigem Winde zu treiben, und verfügt dann mit folgenden ebenso rührenden wie kurzen Worten Ariels Freilassung:

My Ariel, — chick [2]), —
That is thy charge: then to the elements
Be free, and fare thou well [3]).

---

1) Die Erzählung des Bootsmanns selbst ist so eingerichtet, dass man genau erkennt, es handelt sich um blosse Phantasmagorie; Shakespeares Jugendfrische aber war geschwunden; und deshalb nennt er, höchst bezeichnend, diese Thätigkeit jezt „diligence".

2) Püppchen. Ariel wird damit als Shs. Marionette bezeichnet.

3) Der Dichter übergiebt seinen Ariel den Elementen. Das Schicksal seiner Werke und der von ihm vertretenen Kunstrichtung war ja angesichts des heraufziehenden puritanisch revolutionären Sturmes gar nicht voraus zu sehn. Deshalb fügt er ein ebenso tief empfundenes, wie kurzes: Und fahre wohl! hinzu. Auch darin spricht sich eine männlich imponirende religiöse Bescheidung aus. Die Sorge für die Sicherstellung seiner eigenen Werke hat Shakespeare ganz offenbar sehr beschäftigt; er scheint aber in diesem Punkte durchaus Fatalist gewesen zu sein. Denn daran ist in keiner Weise zu denken, dass er selbst seine Werke so elend missachtet hätte, wie Greene, Lodge und die ganze Heerschar seiner Vorgänger die ihrigen. Unter diesen Umständen ist es gewiss beachtenswerth, dass er grade im Tempest — mit unverkennbarer Absichtlichkeit — es durch den Mund des Caliban hat aussprechen lassen, dass er für die Erhaltung derjenigen Bücher Sorge tragen werde, aus welchen er seine geistige Nahrung und Begeisterung geschöpft. Die Stelle ist in der 2. Scene des III. Akts enthalten, und beginnt mit den Worten:

Remember
First to possess his books u. s. w.

Ariel, welcher in dem bedeutungsvollen Zwischenspiele IV. 1 die Rolle der Ceres giebt, deren segensreicher Einfluss das Gras spriessen lässt, nachdem es die hungrige Schafherde abgeweidet hat [1]), — Ariel ist der vornehmste aller von Prospero beherrschten Geister. Durch ihn be-

---

He hath brave (höchst brauchbare) utensils — for *so he calls them* —

Which, when he hath á house, he'll deck withal = die stets da untergebracht werden sollen, wo er wohnt.

Dass hierin eine indirecte Aufforderung des Dichters an die englische Nation liegt, mit seinen Werken ebenso zärtlich zu verfahren, kann wohl kaum bezweifelt werden.

1) Die Ceres herbei wünschend sagt Iris u. a. in jenem Zwischenspiele: Ceres, höchst gütige Herrin, um hierher zu kommen verlass

Thy turfy mountains, where live nibbling sheep,
And flat meads thatch'd with stover, them to keep.

(Verlass deine grasreichen Berge, auf denen sich Schafe nagend — weidend — nähren, und wo sie Matten, über denen man zu ihrem Schuze ein Schilfstrohdach aufgeschlagen hat, niedertreten — flat — scil. sobald sie darauf und darunter ausruhn).

Es begegnen sich hier, wie auch sonst, die sinnbildlichen Vorstellungen des Tempest mit denen des Sommernachtstraums. Während Titania II. 1 klagt:

The fold stands empty in the drowned field,
And crows are fatted with the murrain flock,

lobt die Iris den Ariel = Ceres, dass er der hungrigen Herde das Gras erneue, und ihr eine Wohnstätte auf grüner Matte unter dem Schilfstrohdach verschaffe. Das Verständniss grade desjenigen Theiles von Iris Rede, in welchem von dem Strohdache die Rede ist, hat bekanntlich den englischen und deutschen Commentatoren die grössten Schwierigkeiten gemacht. (Vrgl. Meissner a. a. O. SS. 216 ff., wo der Leser aber ebenfalls vergeblich wirklichen Aufschluss suchen würde.) Die Schwierigkeit kommt einzig und allein daher, dass Shakespeare die Herde unter ein Strohdach versezt; er thut das lediglich aus dem Grunde, weil die englischen Theater mit Strohdächern versehen waren.

Beiläufig bemerkt, erinnert die Rede der Iris überhaupt mit Lebhaftigkeit an jene Rede der Titania, die ich in der 2. Aufl. meiner Studie SS. 67 ff. besprochen habe.

Ich muss hier schliesslich noch auf einen Umstand aufmerksam machen. dessen Meissner a. a. O. S. 208 gedenkt. Derselbe hält es nämlich für möglich, dass das in Rede stehende Zwi-

herrscht Prospero aber noch eine Anzahl Hilfsgeister (meaner fellows), welche III. 3 bereits unter Ariels Leitung ein anderes Zwischenspiel aufgeführt haben, in welchem gewisse jonsonsche [1]) Geschöpfe wegen ihrer bis zur Bestialität utrirten Hässlichkeit vor den ästhetischen Richterstuhl gezogen werden. Auch diese gemeineren Geister entlässt Prospero ihres Dienstes, und bei dieser Gelegenheit ist es, wo die Zerbrechung des Zauberstabes und die Versenkung des Zauberbuches verheissen wird. Prospero sagt dort:

But this rough [2]) magic
I here abjure; and when I have requir'd
Some heavinly music, (which even now I do)
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for [3]), I'll brake my staff u.s.w.

---

schenspiel bereits 1594 als Festspiel zur Taufe des Prinzen Heinrich gegeben. Da ich keine Kenntniss jenes Festspiels habe, bin ich ausser Stande, die Frage zu entscheiden. Sollte Meissner aber auch recht haben, so muss doch angenommen werden, dass Shakespeare dem Festpiel gegenüber sich nicht anders verhalten, wie seinen sonstigen Quellen; dasselbe ist jezt zum integrirenden, organisch verwachsenen Theile des Tempest geworden, in dessen Idee aufgegangen.

1) Ich will das nicht als unbestreitbar, wohl aber als höchst wahrscheinlich hinstellen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare in den thierischen Missgestalten, welche in jenem Zwischenspiele dem Alonso, Antonio und Sebastian die Speisen wegnehmen, die Figuren des jonsonschen Volpone karrikirt.

2) Der Nachdruck liegt auf dem Adjectiv rough = grobe Züge habend; barsch. Sebastian und seine Genossen werden dadurch von Sinnen gebracht, dass ihnen gewisse Ungeheuer, welche auf Prosperos Befehl erschaffen sind, die Speisen wegnehmen, und dass ihnen später Ariel in der Gestalt der Harpye eine recht derbe Strafpredigt hält. Das nennt Prospero eine herbe, strenge Magie; und diese Magie verschwört er, nicht die Magie überhaupt. Dieser Akt allein kann folglich den Farewell-character des Tempest noch nicht entscheiden.

3) Doch diese herbe Magie verschwöre ich hier, und sobald ich nur — wie ich bereits im Begriffe stehe — zum Himmel gebetet habe, durch etwas Wohlklang die Absicht, welche ich mit diesem luftigen Zauber betreffs ihrer Gemüthsverfassung (senses) verfolge, zu begünstigen, dann will ich meinen Stab

Es ist bekannt, dass Shakespeare bei der Entlassung der niederen Geister sich an Ovid, Metamorph. VII. 192 ff. anlehnt. Die Commentatoren, wie z. B. Delius, sehen darin einen im Grunde völlig gleichgiltigen Umstand. Mit Unrecht; an jener Stelle des Ovid beschwört die Hexe Medea die bösen Geister. Indem er bei der Beschwörung jener hässlichen Geister, welche das in Rede stehende Zwischenspiel aufführen, den tempestarius [1]) Prospero sich der Worte der ovidischen, dem Ben Jonson genau bekannten, Medea bedienen lässt, deutet der Dichter also an, dass dies medeische Geister sind, welche im Gefolge der Hexe Sycorax auf die Insel gekommen sind. Die Phantasie des Dichters ist offenbar rein instinctiv zur Benuzung von Medeas Zauberformel gekommen. Jonsons Gestalten mochten ihm als derartige medeische Geister erscheinen, und Jonson selbst als eine gefährliche Medea, besonders für eine Zeit, welche sich schon nicht mehr bloss anschickte über alles Aesthetische zur Disharmonie der Confession und des Utilitarismus überzugehen.

Eben diese Erkenntniss ist auch der Grund der tief religiösen Stimmung, welche den Tempest durchzieht, und in welcher wir ein leztes entscheidendes Anzeichen dafür haben, dass der Dichter sich wirklich mit dem Tempest in

---

zerbrechen. Die Worte: wie ich bereits im Begriffe stehe, gehn auf die späteren Worte Prosperos: A solemn air u. s. w.

1) „Im VIII. und IX. Jahrh. legte man das Wetter Machen mehr Zauberern, als Zauberinnen zur Last; die schon S. 604 u. 605 angegebenen Stellen nennen nur tempestarii, keine tempestariae.“ Jac Grimm, Mythol. 3. Ausg. II. 1040. Die allegirten Stellen sind sämmtlich Lex Visigothor. (VI. 2, 3), dem Capit. a. 789 c. 64 (Mon. Germ., Legg. III. 64) und einer Schrift des Bischofs Agobard († 840) entnommen. Wie der Name Ariel erkennen lässt, hat Sh. die alten germanischen Geseze über Zauberei zum Tempest — wenn nicht schon vorher — studirt. Im innigsten Zusammenhange damit steht auch der Titel „Tempest“, welcher dem deutschen „Sturm“ (engl. storm) keineswegs entspricht, sondern Gewittersturm bedeutet, den der Zauberer Prospero erregt, um vor seinem Heimgange noch ein Mal die Luft heilsam zu reinigen.

das Reich blosser Contemplation, religiöser Beschaulichkeit zurück gezogen hat.

Ich will hier nicht weitläufig werden, sondern nur die unwidersprechlichsten Beweisstellen ausheben. Fast die lezten Worte, welche Prospero spricht, lauten:

I'll bring you to your ship, and so to Naples,
Where I have hope to see the nuptial
Of these our dear-beloved solemnized;
And thence retire me to my Milan, *where*
Every third thought shall be my grave.

Hieran schliesst sich aufs genauste der Epilog, besonders dessen Schlussworte:

Now I want
Spirits to enforce, art to enchant [1]);
And my ending is despair,
Unless I be reliev'd by pray'r,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself, and frees all faults [2]).

---

1) Jezt habe ich keine Gewalt mehr über Geister, und auch keine Zauberkunst mehr. Die Worte sind indess zweideutig und sagen auch: Ich habe meinen hinreissenden Humor verloren, und besize daher nicht mehr die Kunst zu entzücken. Dieser Doppelsinn ist für den Fortgang der Rede wichtig.

2) Und ich muss bei meinem Tode an Gottes Barmherzigkeit verzweifeln, d. h. zur Hölle fahren, wenn mir nicht durch Gebet von so durchdringender Inbrunst beigestanden wird, dass es die Gnade selbst überwältigt und für jeglichen Fehler einen Erlass erwirkt. Es ist vollkommen richtig, wenn Warburton (nach Chalmers) zur Erklärung dieser Stelle darauf hinweist, dass nach dem Volksglauben alle Zauberer zur Hölle fahren müssen. Falsch dagegen ist es, wenn er behauptet, diesem Ende könne der Zauberer, ebenfalls nach der Volkssage, durch fürbittendes Gebet entgehn. Zu Shakespeares Zeit hat man sicher auch in England die Zauberei auf ein Bündniss mit dem Teufel zurück geführt; jene mysteriöse Möglichkeit der Errettung des Zauberers ist also eine Erfindung Shakespeares, und es scheint mir ausserordentlich wahrscheinlich, dass er den Gedanken aus Dantes Divina commedia (Purgatorio) geschöpft hat, deren Einfluss auf den Tempest ich noch mehrfach nachzuweisen haben werde.

Die Annahme, dass Shakespeare, der sicher ein ganz ausser-

As you from crimes would pardon d be,
Let your indulgence set me free [1]).

Man hat gemeint, der Dichter bettle in diesem Epiloge um den Applaus seines Auditoriums; die Wahrheit ist, dass er ein sehr ernstes würdevolles Abschiedswort in das humoristische Gewand eines solchen Bettlers kleidet, aus keinem anderen Grunde, als weil dies Abschiedswort darauf abzielt, seiner Nation das Schicksal seiner eigenen Werke ans Herz zu legen. Ein wirklicher Kenner des Tempest wird gewiss nicht daran zweifeln, dass Shakespeare die Rolle des Prospero selbst gegeben. In dieser Rolle, also in der Rolle des Zauberers, verabschiedet er sich, wie er ja wirklich der englische Geisterbeschwörer gewesen war. Diesen Umstand benuzt er mit seiner sicheren Meisterschaft, um seine Thaten, das heisst seine Werke, in denen puritanische Blödsichtigkeit allen Ernstes nichts weiter sah, als teuflische Inspirationen, dem Gebete seiner Nation zu empfehlen. Shakespeare hat es klar erkannt, dass nur die Liebe des

---

ordentliches Talent für die Erfassung auch fremder Sprachen gehabt hat, Italienisch verstanden, bedarf keiner weiteren Begründung. Die Thatsache, dass er Italien, besonders die Gegend von Verona, bereist hat, darf meiner völlig unparteiischen Ansicht nach, als durch Elzes Aufsaz: Shs. muthmassliche Reisen (Abhandlungen. SS. 182 ff.) unumstösslich fest gestellt betrachtet werden; auch verrathen verschiedene Stellen seiner Dramen, besonders Troil. u. Cr. ganz entschiedene Kenntniss des Italienischen, so dass also der flaue Einwand, er habe die Div. Com. nicht lesen können, hinfällig ist. Vrgl. auch Elze a. a. O. S. 250 u. 230.

1) Wörtlich: So wahr euch Gott eure Schuld (crimes = delicta, peccata) vergeben möge (as you *would* be pardoned), seze eure Nachsicht mich in Freiheit, das heisst lasse mich meine Strasse heimwärts ziehn. Nur sehr gewaltsam kann in den Worten der Sinn gefunden werden: So wahr u. s. w. möge eure Nachsicht meine peccata — scil. als Dichterzauberer — mir verzeihen; eher noch: mögt ihr mir mit so aufrichtigem Herzen — scil. meine peccata als Dichter-Zauberer — verzeihen, dass ich dadurch auch vor Gottes Richterstuhl freigesprochen, begnadigt werde.

Die Redewendung: As you would pardoned be ist wider echt dantesk; unzählbare Stellen des Purgatorio liessen sich damit in Parallele stellen.

unbefangenen Theiles seiner Nation, nur dessen Hochachtung, den Fortbestand seiner Werke sichern konnte, welche die sociale und moralische Berechtigung und Nothwendigkeit der von ihm ausgeübten beiden Schwesterkünste so klar durch die That erwiesen hatten. Prosperos Bitte ist daher dahin gerichtet, ihn nicht — in puritanischer Engherzigkeit — zu verdammen: sondern für sein Wohlergehen so starke Gebete zum Himmel zu richten, dass der liebe Gott selbst — Mercy itself — bewogen werde, sich seiner anzunehmen, gegen den puritanischen Wahnsinn anzunehmen. Dass es sich in dieser Bitte wirklich um subjective Wünsche des Dichters selbst handelt, ist schon dem ganzen Inhalte des Tempest gegenüber ausser Zweifel, überdies aber sind derartige Epiloge bei den damaligen englischen Dramaturgen, namentlich aber auch bei Shakespeare, wirkliche Ansprachen des Dichters selbst, wie z. B. der Epilog zum Sommernachtstraume beweist. Die Objectivität, richtiger die sich selbst keusch verbergende Naivität des Genies zeigt sich aber dennoch auch in diesem Epiloge; ein Mal in der völlig anspruchslosen Form desselben, und dann in dem Umstande, dass die Bitte des Dichters streng genommen keine egoistische ist; er will seiner Nation seinen Ariel erhalten wissen, das heisst den ästhetischen Geist, welcher seine Dichtungen beherrscht und belebt, damit nicht ein bellum omnium contra omnes, aus dem später Hobbes die Nothwendigkeit der königlichen Suveränität deducirte, die ganze Nation in Wirren stürze, wie sie leider Deutschland in dem entsezlichen dreissigjährigen Kriege verwüsteten. Höchst sinnreich ist unter diesen Umständen Prosperos lezte Bitte, wo er von seinem Auditorium seine eigene Freilassung erbittet, wie vorher Ariel die seinige von ihm. Der Dichter betheuert damit unzweifelhaft die Erschöpfung seiner dem Vaterlande geopferten Kräfte, wie auch wir Deutsche leider in dieser Zeit unseres neuen politischen Aufschwungs die gleiche Klage von unseren besten Männern haben hören müssen. Eben so zweifellos ist mir aber auch, dass es eine lezte schwermüthige Aufforderung ist, man solle sich nicht an seinen Werken vergreifen, seinem in diesen Werken lebenden Geiste die volle Freiheit lassen. 1631 war es bereits so weit gekommen, dass ein puritanischer Gerichtshof einen

Schauspieler zu mehrstündigem Arreste verurtheilte, weil er gewagt hatte, die Rolle des Bottom vor dem Bischof von Lincoln zu geben! [1]) Vielleicht dass die gestrengen Herrn Richter ihre eigene Kunstbefähigung im Bottom abconterfeit glaubten.

Ich denke angesichts dieser unbestreitbaren Thatsachen wird kein unparteiischer Einsichtiger mehr an dem Farewellcharakter des Tempest zweifeln [2]). Die Bestimmung des

---

1) Vrgl. Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. I. 251.

2) Elze meint (Abhandl. S. 241), die Ansicht, dass der Tempest Shakespeares dramatisches Lebewohl sei, beruhe „mehr auf dem Gefühle, als auf fest begründeter Beweisführung.“ Dass sie bei Elze allerdings nicht bloss „mehr“, sondern ganz ausschliesslich auf „Gefühl“, oder richtiger gesagt, auf einem blossen laisser aller einer fremden Ansicht beruht, geht u. a. zur Evidenz daraus hervor, dass er die gehobene religiöse Stimmung des Dichters im Tempest ganz und gar nicht empfunden, von des Dichters sorgenvoller Vorahnung völlig unberührt geblieben, und seine Leser mit der überaus lustigen — oder lästigen? — Hypothese erquickt, „der Steuerpächter Shakespeare habe den Dichter Shakespeare verdrängt“; Shakespeare habe sich aus rein wirthschaftlichen Rücksichten von der Bühne zurück gezogen; eine Hypothese, an die er dann ganz consequent den oben bereits berührten wizigen Einfall von der lezten, allerlezten und allerallerlezten Vorstellung anreiht (Abhandlungen SS. 247, 248). Ich schmeichle mir indess durch meine obigen Darlegungen wirklich den Beweis geführt zu haben, dass der Tempest Shakespeares allerallerleztes, d. h. peremtorisches Abschiedsstück gewesen ist; womit freilich nicht gesagt sein soll, noch gesagt sein darf, dass der Dichter nicht gewisse Dramen zurückgelassen habe, welche erst nach dem Tempest als Novität aufgeführt sind. Troilus und Cressida ist in seiner jezigen Gestalt, meiner, auf sehr sorgfältige Untersuchungen und Erwägungen gestüzten Ueberzeugung nach, erst 1609, also um Jahre später, als der Tempest, auf die Bühne gebracht. Prosperos Verschwörung der rough magic macht es für mich aber ganz unglaublich, dass Troilus u. Cr. erst nach dem Tempest gedichtet wäre; vielmehr halte ich es für durchaus wahrscheinlich, dass der Dichter bei jenem Schwure lebhaft an den Thersites, an den Apemantus und Timon gedacht hat, und dass Prosperos Gelöbniss im Sinne des Dichters in der That die ganze Magie seiner Dichtkunst umfasste, weil er sich ausser Stande fühlte, unter dem Einflusse der puri-

Tempest als dichterisches Lebewohl brachte es von selbst mit sich, dass Shakespeare darin auch die literarischen Grundlagen seiner Geistesbildung aufdeckte, soweit sie von

---

tanischen Disharmonie, seinen gealterten Geist noch fernerweit in harmonische Schwingungen zu versezen.

Wenn man aber Elzes Abhandlung über die Abfassungszeit des Sturm liest, wird man sich gewiss nicht wundern, dass er keinen sicheren Beweis aus dem Stücke für seinen Farewellcharacter zu entnehmen weis. Es ist dort ganz dieselbe Methode der Forschung eingeschlagen, wie beim Sommernachtstraume. Jede analytische Exegese wird als langweilig, vielleicht auch dilettantisch gemieden, obwohl diese Methode, auf der meine eigenen Shakespeareforschungen ohne Ausnahme beruhen, der einzige Weg ist, der zum Aufschluss über das geistige Band führt, welches Shakespeares Dramen zusammenhält. Als Exegeten müssen wir heute für uns selbst die Dienste an diesen Dramen verrichten, die vordem die Schauspieler daran verrichtet haben, wesentlich unterstüzt durch die erläuternden Zeitverhältnisse. Der Mangel an aller Exegese hat denn auch bei Elze zur natürlichen Folge, dass sich unter seinen Händen das Stück in einzelne Stücke auflöst. Dieser nicht logisch analytische, sondern rein casuelle, launische Auflösungsprocess giebt aber Elzen die Möglichkeit eines Theils — worauf es ihm am meisten ankommt — in geschmackvoller Weise sich mit den Meinungen dieses oder jenes Commentators, wo möglich englischen Commentators, über diesen oder jenen isolirten Punkt zu debattiren, oder literarisch antiquarische Bemerkungen dazu zu machen, die in nicht allzu seltenen Fällen dem Unkundigen viel gelehrter scheinen, als sie wirklich sind. Ich werde volle Gelegenheit haben, grade diesen lezteren Vorwurf, bei dem ich noch einen Augenblick verweilen muss, grade am Tempest in eklatanter Weise zu erhärten, muss aber behaupten, dass ich schon ein recht characteristisches Beispiel davon aufgedeckt habe in meiner Kritik der Art, wie Elze Halpins Aufsaz über Oberons Vision benuzt hat. Der Umstand, dass im Jahre 1605 Lord Southampton mit seinem Schwager Arundel zu Kolonisationszwecken eine Seereise nach Virginia machte, giebt Elzen, nach welchem der Tempest bereits 1604 auf die Bühne gebracht ist, Veranlassung a. a. O. SS. 239, 240, den Tempest nicht bloss zum allgemeinen Farewell Shakespeares zu machen, sondern vor allem zum Farewell an seinen „Gönner" Southampton. Wer dies Doppellebewohl nicht in ein einfaches Lebewöhler zusammen zu drehen vermag, kanns bleiben lassen, das Löckchen, das Elze auf diese Weise dem Tempest gedreht,

ästhetischem Interesse sind. Diese Bestimmung hat die Figur des biederen greisen Gonzalo.

Ich habe bereits S. 136 (in der Note) mitgetheilt, dass Klein „in dem redselig guten, rechtschaffenen Rathe Gonzalo" die Verkörperung des „ehrbaren Bürgerthums" sieht, und zwar — füge ich hier hinzu — im Gegensaze zu Caliban sieht, in welchem „Erdenkloss-Sklaven", nach seiner Ansicht, die „Plebs" „individualisirt" erscheint[1]). Die Apodiktheit dieses Ausspruchs steht im umgekehrten Verhältnisse zu seiner Richtigkeit und Tiefe. Geht man von Kleins

---

ist deshalb um nichts weniger zierlich. Thatsächlich liegt indess die Sache doch wesentlich anders.

Bei Besprechung des Robin im vorigen Abschnitte habe ich schon widerholt gezeigt, dass Shakespeare seine Kunst mit dem seemännischen Geiste Drakes, welcher ja das damalige England, und mit ihm den Southampton so warm durchglühte, in eine symbolische Parallele gestellt hat. Dieser Zug — ein neuer Beweis der innigen Berührung beider Masken — ist im Tempest ebenso breit ausgeführt, wie im Sommernachtstraume kurz angedeutet. Prospero-Shakespeare ist der glückliche Entdecker der paradiesischen Insel des Naturzustandes, auf welcher die bestiale Rohheit eines Caliban durch den Zauber der Dichtung gebändigt ist. Dies ist der Hauptgrund, der ästhetische Hauptgesichtspunkt, von welchem aus der Dichter jene verschiedenen Reiseberichte, die Elze und z. Thl. auch Delius namhaft machen, beim Tempest benuzt hat. Es wäre aber recht sehr verfehlt, in diesen Berichten, wie es Elze S. 236 ff. zu thun scheint — die eigentlichen Hauptquellen des Tempest zu sehen. Für den eigentlichen Grundgedanken kommen viel mehr in Betracht der Sommernachtstraum und Huon de Bordeaux, sowie Montagne. Es kann auch gar keine Rede davon sein, Shakespeares Schilderung des Naturstates irgend wie „ironisch" aufzufassen, wie Elze S. 232 als möglich hinstellt, während er später — indess aus höchst unzulänglichen Gründen — annimmt, der Dichter könne es mit dieser Schilderung doch wohl ernst gemeint haben. Freilich aber, um den richtigen Gesichtspunkt für die Auffassung dieser Schilderung zu gewinnen, muss man fähig sein, in dieselbe einen symbolischen Keim zu legen, was Elze ebenso wenig zu können scheint, wie König.

1) Der Ursprung der Ansicht ist mit Händen zu greifen. Caliban ist „Plebs", was soll da Gonzalo anders sein, als ruhiger „Citizen"? Wenn Caliban nun aber nicht Plebs ist? Ja, dann ist Gonzalo freilich etwas anderes.

Ansicht aus, so ist jeder Zusammenhang im Tempest zerstört, aller Sinn aus demselben ausgetrieben.

In dem romantischen Epos Huon de Bordeaux, welches dem Dichter auch die Anregung gegeben hat zu dem Seesturme, dem Prospero mit Miranden ausgesezt wird, hat der Held Huon nach seiner Rückkehr von der gefahrvollen Reise in das Morgenland erst noch die grössten Gefahren zu bestehen, welche ihm sein verrätherischer Bruder bereitet, um sich mit Hilfe seines Schwiegervaters in dem usurpirten Besize der Grafschaft von Bordeaux zu behaupten. In diesen Gefahren, die in Wielands Oberon als Extravaganten übergangen sind, steht dem Huon ein Bischof de Neimes als treuer Rathgeber und Fürsprecher zur Seite; der endliche Erretter aber ist der Feenkönig Oberon. Im Tempest ist nun die Rolle des Huon auf den Prospero übertragen, und Shakespeare mag bei dieser Conception sich noch manchmal an seine frühere Theseusgestalt erinnert haben, in welcher er ja auch unter Oberons besonderem Schuze gestanden. Die Rolle des Bruders des Huon ist im Tempest dem Antonio, die Rolle des Schwiegervaters dieses Bruders dem König Alonso übertragen; Sebastian ist ohne Vorbild im Huon; dagegen aber ist Gonzalo, dieser Beschüzer (preserver) Prosperos an Stelle des guten Bischofs de Neimes getreten. Er errettet den Prospero durch die guten Bücher, die er ihm zustellt; keine Frage also, dass der Dichter in ihm die „brave utensils“ verkörpert hat, auf deren Erhaltung Prospero nach Calibans Erzählung so sorglich bedacht ist[1]). Alonso, Antonio und Seba-

---

1) Die Ausgestaltung des Gonzalo, in welchem Shakespeare gewisse literarische Richtungen verkörpert, an denen er sein Bedürfniss nach einfacher Naturfrische befriedigt hat, wie ich weiter unten zeigen werde, ist psychologisch eine der interessantesten Erscheinungen im ganzen Shakespeare. Der Dichter hat nämlich dabei sich streng an den Eindruck gehalten, welchen er von der Persönlichkeit Michael Montagnes aus dessen Werken erhalten. Ich kann mir um so weniger versagen, diese Thatsache hier zu constatiren, als ich dadurch Gelegenheit erhalte, zu gleicher Zeit das nicht weniger sichere psychologische Urtheil eines unserer gediegensten deutschen Gelehrten, des unsterblichen Friedrich Christoph Schlosser fest zu stellen. Der-

stian, deren Namen dem Greene und Peele, wahrscheinlich

---

selbe giebt (Weltgesch. X. 480) eine Characteristik dieses berühmten Franzosen, welche fast klingt, als wäre sie von Shakespeares Gonzalo abgenommen. „Einen Philosophen", sagt Schlosser, „würden wir Deutsche Montagne nicht nennen, wohl aber einen verständigen, lustigen, gutmüthigen Franzosen, welcher in die Kreuz und in die Quer über alles abspricht, was ihm in den Sinn kommt, und ohne Rücksicht auf die bestehende positive Religion, den Aberglauben seiner Zeit heftig angreift. . . . Da er mit treuherziger Plauderhaftigkeit sich über alle möglichen Verhältnisse des Lebens, über sich selbst und über seine Zeitgenossen, über die Gerichtsverfassung und Regierung, über Schulen und Kirchen ergiesst, und dabei aus unzähligen Büchern, die er gelesen, die mannigfaltigsten Stellen, Anekdoten und Beispiele beibringt, so ist es nicht zu verwundern, dass noch jezt seine Essays als ein Buch für jedermann und als die beste Quelle französischer Lebensphilosophie betrachtet werden." Grade diese systemlos gemüthliche Plauderhaftigkeit hat offenbar Shakespearen bewogen, sich in seiner populären Thätigkeit als Dichter mit dem Montagne gewissermassen zu identificiren, Prosperos treuem Schüzer Gonzalo, den das Klima von Prosperos Zauberinsel so wohlig anheimelt, just die Gestalt, das Temperament Montagnes zu verleihen. Damit erledigt sich denn auch historisch eine an sich durchaus unpoetische Idee, welche der amerikanische Theologe und Philosoph Ralph Waldo Emerson in einem seiner Essays (Hamlet a tendency-drama against the skeptic and kosmopolitic contemplation of the world of Michel Montaigne — Deutsch m. Anmkk. von G. F. Stedefeld. Berlin 1870) aufs Tapet zu bringen versucht hat, nämlich dass Shakespeare nicht bloss den Montagne als wirklichen Philosophen, anstatt als gemüthlich menschenfreundlichen Erzähler, betrachtet, sondern ihn auch mit dichterischen Mitteln (!) angegriffen haben sollte. Unser deutscher Schlosser, obwohl ihm die Beziehung Shakespeares zu Montagne unbekannt geblieben, hat hier sicher einen viel grösseren Scharfblick bewiesen, als der Amerikaner Emerson. Schlossers Bemerkungen über Montagne beweisen aber auch zugleich, dass lezterer allein geistig nicht gehaltvoll genug gewesen wäre, um diejenige Rolle zu spielen, welche Shakespeare dem Gonzalo im Tempest zugewiesen hat. Und in der That lässt sich mit klarster Bestimmtheit wahrnehmen, dass der ernste Dichter mit Montagnes Urtypus eine Operation vorgenommen hat, die wir auch am Antonio beobachten können. Wie nicht Marlowe schlechthin,

auch einem Drama Sebastian, König von Portugal entlehnt

---

sondern Marlowe als unentbehrlicher Repräsentant einer bestimmten Entwicklungsepoche des englischen Dramas uns im Antonio entgegentritt, und zwar versezt mit bestimmten Ingredienzien, welche dem wirklichen Marlowe als historischem Einzelwesen nicht zugehören, so hat der Dichter die Form Montagnes nicht bloss mit dem Geiste Montagnes selbst erfüllt, sondern ihr auch noch etwas von dem Geisteshauche anderer Schriftsteller eingeblasen, denen er ebenfalls in hohem Grade zu Danke verpflichtet war für ihre Anregungen zu poetischer Naivität, und aus denen er in seinen lezten Jahren zum grossen Theile die erhabene Gesinnung schöpfte, welche ihm die moralische Kraft zur Standhaftigkeit gewährte inmitten einer Welt, welche täglich unbefriedigender für ihn wurde. Zu der ersteren dieser beiden Klassen von Schriftstellern oder Dichtern gehört unzweifelhaft Chaucer; und es klingt ganz wie eine sinnbildliche Erinnerung an die Unterstüzung, welche ihm dieser schlicht naive Geist im Beistande von Dunbar im Sommernachtstraume gewährt hatte, wenn Gonzalo II. 1 sagt: Herr, ist dies mein Wams nicht ebenso neu wie am ersten Tage, da ichs trug? Ich meine, nur in gewissem Sinne (in a sort). In der zweiten Klasse von Dichtern, welche später das eigentlich moralische Fundament Shakespeares bildete, tritt uns im Gonzalo vor allem die geistig ebenso imposante, wie der Körperlänge nach unscheinbare Gestalt Dantes entgegen. Da aber hier noch nicht der Ort ist, diese höchst wichtige Thatsache fest zu stellen, so lasse ich es hier bei dieser blossen Vorerinnerung bewenden, und wende mich dagegen gewissen theils literar-historischen, theils allgemeineren Andeutungen betreffs des Sinnes der in Rede stehenden Unterhaltung Gonzalos mit seinen Gefährten zu, welche das Gesammtverständniss des Tempest erheischt, und derentwegen ich daher hier eine kurze Abschweifung machen muss, welche der Leser zu entschuldigen wissen wird.

Gonzalo sagt bekanntlich: er habe seine jezt wider erneuten Gewänder zuerst in Africa zur Feier der Vermählung der schönen Tochter des Königs Alonso, der Claribel mit dem Könige von Tunis getragen. Es darf als gewiss angenommen werden, dass Shakespeare hiermit in sinnbildlicher Weise an seine Jugendperiode, an sein erstes entscheidendes Einschreiten gegen die Fehler der lylyschen, marloweschen und greeneschen Richtung, vor allem also an seinen Sommernachtstraum, erinnert, dessen theseisches Herzogthum in unserem Stücke in Prosperos Herzogthum von Mailand verwandelt ist, wie ich zeigen werde. Ein äusserliches Argument für diesen Sachverhalt muss dem Um-

sind, dessen Henslowes Tagebuch im J. 1601 als einer No-

---

stande entnommen werden, dass der Gedanke, die Claribel mit dem Könige von Tunis zu vermählen, einem Stücke Rob. Greenes entlehnt ist, das auch sonst die sinnbildliche Redeweise des Tempest in nicht unerheblichen Punkten beeinflusst hat, und welches mitten in den literarischen Rivalitätskämpfen aus Shakespeares Jugendperiode steht, nämlich dem König Alphons. In diesem Stücke feiert Rob. Greene in der Maske der Titelrolle sich selbst. Er beginnt seine — dem marloweschen Tamerlan ganz sichtlich nachgebildete — Heldenlaufbahn im Heere des Königs Belinus (Euphues) von Neapel, erwirbt von demselben im Umsehn das Herzogthum Mailand (die Volksbühne) zum Leben, welches der unrechtmässige Usurpator (Peele = Räuber?) Ferdinand seinem rechtmässigen Herrscher Carinus, dem Vater des Alphons, entrissen hat. Die Siegerlaufbahn des Alphons, der selbstversändlich auch den Belinus unter seine Herrschaft beugt, endigt mit seinem Siege über den Grosstürken (Marlowe; Tamerlan). Das macht ihn zum Könige von Tunis; und mit Hilfe der Hexe Medea (!) gewinnt er schliesslich auch noch die Hand der Iphigena (der gewaltigen; gemeint ist Greenes Muse, wie Sh. mit der Perigenia seine angeborene Capacität meint), Tochter des Grosstürken Amurack. Das ganze Stück soll versinnbildlichen, wie Greene, ursprünglich sich ganz dem Volksdrama widmend, allmälig, von Lyly lernend, sich zum Meister der Volksbühne empor geschwungen, und diese Meisterschaft auch noch behauptet habe, nachdem Marlowe durch seinen Tamerlan die neue, bombastisch heroische Richtung aufgebracht habe. Auf diese Zeit schaut Shakespeare hier zurück. Die Verquickung des lylyschen Hofgeschmacks mit dem Vulgärgeschmack, welche in Rob. Greene ihren ausgeprägtesten Vertreter gefunden hatte, und gegen welche er im Sommernachtstraume so scharf zu Felde gezogen war — Titanias Liebe zu Bottom! — wird ihm hier zur Vermählung von Alonsos Tochter Claribel (ein Name, welcher aus der Esclarmonde des Huon gebildet ist, und hier für Cynthia steht), mit dem Könige von Tunis.

Gonzalo sagt aber ferner, Tunis habe „seit den Zeiten der Wittwe Dido" keine anmuthigere Königin, als die Claribel besessen. Auch diese Aeusserung verlangt nothgedrungen einer kurzen Erklärung, damit der Leser in den Stand gesezt wird, der Entwicklung unserer Maske mit Verständniss zu folgen.

Im Anfange des II. Aktes der Didotragödie von Nash und Marlowe sagt Dido (nach Bodenstedts Uebersezung, Zeitgen. III. 366) zu Aeneas, da sie seiner zuerst ansichtig wird:

Aeneas! und in solchem dürftigen Aufzug!

Geht, holt die Kleider, die Sichäus — der gemordete Gatte der Wittwe Dido — trug.

Das ist offenbar die Stelle, welche Shakespeare bei seiner „Wittwe“ Dido im Auge hatte. Kein Wunder daher, dass diese Anspielung den Antonio augenblicks zum Zorne aufbringt; denn Antonio ist kein anderer, als der wider belebte, selbstverständlich poetisch von Shakespeare seinem Bedürfnisse entsprechend individualisirte, dennoch aber mit Marlowes Temperament und Nashs Bosheit ausgestattete Geist des heroischen Marlowe-Dramas, wie der Schemen Alonso das lylysche Maskendrama vertritt. Ich werde diese Behauptung sofort nachweisen, und bemerke vorher nur — mit Hinweis auf meine vorlezte Abhandlung — dass die Didotragödie als concurrirendes historisches Motiv zur Pyramus und Thisbe Tragicomödie zu betrachten ist, und dass also der Hinweis auf die Didotragödie, abgesehn davon, dass er das Auditorium auf die Fährte bringt, welch Geist in dem Antonio wider erstanden, den Zweck hat, sinnbildlich anzudeuten, dass Gonzalo der Beistand Shakespeares auch gegen Marlowe und Nash gewesen sei.

Wie lässt sich denn aber die vorstehend aufgestellte Behauptung von der Identität Lylys und Marlowes mit Shakespeares Figuren rechtfertigen? Der Hauptsache nach durch den ganzen Zusammenhang der Dichtung; und dies Moment will ich auch betreffs des blossen Schattens Alonso allein geltend machen. Was dagegen den Antonio betrifft, so muss ich zunächst — widerum unter Vorbehalt des Beweises in der vorlezten Abhandlung — die historische Thatsache geltend machen, dass Marlowe sofort bei seinem ersten Auftreten sich selbst als entschlossenen Reformator der Bühne proclamirte. Unfraglich hat Marlowe dies Wort nicht eingelöst; ebenso unfraglich aber ist er — wenigstens in seinen Hauptwerken Tamerlan, Jude von Malta und Faust, und zwar grade in den besten, imponirendsten Stellen dieser z. Thl. entschieden grossartigen Werke — mit einer vollkommen gewaltthätigen, wenn möglich nieder schmetternden Heftigkeit diesem vermeintlichen Berufe nachgegangen, und hat mit titanischer Neuerungssucht das Hergebrachte, das ihm nur als kleinbürgerliche Philisterei erschien, zu zertrümmern versucht. Erst Shakespeares wirklich schöpferisches Genie hat durch seine Ordnung stiftende Kraft Englands Bühne vor der Gefahr des Chaos gerettet, welche ihm aus dieser marloweschen Titanenarbeit drohte. In demselben Masse aber als Shakespeares Dichter- und Meistertage zur Neige gingen, erhob sich in Ben Jonson ein neuer fanatisch excentrischer, weil geistig bornirter Stürmer, der — das Unglaubliche ist historische Wahrheit — sich

---

den Beruf zuschrieb, seinen alten Lehrmeister Shakespeare zu meistern, gegen seine principiel optimistische Kunst eine principiel pessimistische aufzubringen, und dessen pecuniäre Verhältnisse es überdies sehr rathsam erscheinen liessen, in seiner Person das alte lylysche Hofpoetenthum unter dem Schuze Jacobs I zu erneuern. Das Temperament dieses zweiten Titanen hat Shakespeare seinem Sebastian im Tempest geliehen. Ausgestattet mit dieser Kenntniss lese man nicht bloss, nein studire den Tempest, namentlich das Gespräch des Antonio und Sebastian in der 1. Scene des II. Akts, wo Antonio den Sebastian anstachelt, den verhassten Gonzalo, der den Naturstat geschildert und die Dido „Witwe" genannt hat, zu erschlagen, um sich zum Könige von Neapel aufzuschwingen. Man wird sich dann überzeugen, dass Shakespeare dort Jonsons innerste Herzensmeinung mit meisterhafter Sicherheit enthüllt; man wird dies um so sicherer einsehn, wenn man zugleich aus meiner folgenden Abhandlung über den Volpone die Ueberzeugung gewinnt, dass just grade diese Scene den Jonson zu wahrer Berserkerwuth hingerissen hat. Shakespeare hat offenbar in Lyly und Marlowe die beiden excentrischsten — an sich antipodischen — Vertreter der Widernatürlichkeit, gegen die seine Kunst zu kämpfen gehabt hat, aus dem Grabe erstehen lassen, um zu zeigen, wie absolut unrecht Jonson in seinem bornirten Kampfe gegen ihn habe, und um seine entscheidenden Grundfehler aufzudecken. Daher auch die endliche kathartische Ueberwindung dieser Geister durch Prosperos Zauberkunst; daher die contrastische Zusammenstellung derselben just mit dem alten Gonzalo.

Beeinflusst denn nicht aber Prosperos Zauber auch diesen Alten kathartisch? und müssen wir daraus nicht den Schluss ziehn, dass Shakespeare auch diesen nicht auf der Höhe derjenigen Moralität erschaut, welche die bildende, dichtende Kunst voraussezt? Ich denke, das Erstere ist nicht wahr; das Leztere ist es aber zweifellos nicht. Ob Shakespeare durch seine Behandlung des Gonzalo nicht etwa hat ausdrücken wollen, dass seine Kunst die Schäze der alten Weisheit in die Formen ansprechender Schönheit gegossen, das lasse ich dahin gestellt, glaube es aber nicht; unter allen Umständen hat aber Shakespeare den Gonzalo nicht als moralischer Läuterung bedürftig in seinem Spiele behandeln wollen, noch auch aus Versehen behandelt Entscheidend für die Frage ist allein der Anfang des V. Aktes. Sieht man sich diesen aber genau an, so wird man finden, dass Gonzalo nicht der Besinnung beraubt ist, wie Alonso u. s. w., und dass diese Thatsache bei richtiger Darstellung der Rolle vollkommen merkbar werden muss. Nur weil

vität gedenkt [1]), sind alle drei Repräsentanten gewisser dramaturgischer Richtungen, welche den Dichter — vielleicht

---

Prospero an jener Stelle dem Gonzalo nicht weniger wie dem Alonso und seinen übrigen Begleitern vermöge seiner Tarnkappe verborgen bleibt – eine undramatische Zumuthung, die Shakespeare sonst niemals in so ausgedehnter Weise an sein Auditorium gestellt hat, und die genau mit dem sinnbildlichen Charakter des Auftritts zusammenhängt — geräth dieser nicht weniger in Verwirrung wie die Gebannten, nachdem Prospero schon den Zauberbann von ihnen genommen. Die ersten Worte dagegen, welche Prospero zu Gonzalo spricht, beweisen unwidersprechlich, dass der Dichter in ihm diejenigen Schriften und Schriftsteller ehren will, denen er die Nahrung zu geistiger Beschaulichkeit verdankt. Nachdem nämlich Prospero die Worte gesprochen: A solemn air, and the best comforter u. s. w., fährt er fort:

> *Holy* Gonzalo, honourable man,
> Mine eyes, even sociable to the show of thine,
> Fall fellowly drops.

Die Worte: even sociable to the show of thine, welche den Commentatoren so bedeutende Schwierigkeit bereitet haben, beziehn sich auf die vorhergehenden Worte: and the best comforter to an unsettled fancy, cure thy brains. Prospero nennt den Gonzalo eben deshalb einen „heiligen“ ehrenhaften Mann, weil auch er seinen Blick auf den heilenden Einfluss gerichtet hat, den die Religion auf eine unmoralisch ausschweifende (unsettled) Phantasie ausübt. Demgemäss besagen die obigen Worte: Heiliger Gonzalo, ehrenhafter Mann, brüderlich (fellowly ist ms. Es. kein besonderes Adjectiv, sondern Adverb. von fellow) lassen meine Augen Thränen fallen, da sie soeben — d. h. da ich daran denke, wer der „comforter“ u. s. w. ist — mit der Blickesrichtung (show) der deinigen sich vergesellschaftern.

Diese Stelle liefert — beiläufig bemerkt — den unwiderleglichsten Beweis, dass Shakespeare Dantes Göttliche Komödie nicht bloss gekannt hat, sondern auch von derselben beim Tempest viel beeinflusst ist, namentlich auch in Gonzalo etwas danteskes hat hineintragen wollen. Mir wenigstens scheint es unmöglich zu bestreiten, dass diese Vorstellung dem Verhältnisse Dantes zu Beatrice oder Catos zu Marzia entlehnt ist.

1) Ueber das greenesche Drama, was hier in Frage kommt, giebt die vorige Note bereits Auskunft. Ein ganz ähnliches Stück ist Peeles Battle of Alcazar, wo, wie ich vermuthe, der überaus schwachköpfige Versuch gemacht ist, den Historiendichter Shakespeare unter der Maske des Abenteurer Stuckley zu

mit Ausnahme des einen [1]) — bekämpft haben und von diesem mit siegreicher Energie wider bekämpft sind. Mit bewunderungswürdigem Kunstgeschicke, das B. Jonsons galligen Neid aufs höchste gereizt hat, hat nun Shakespeare den Gonzalo grade in diese Gesellschaft gesezt, um eklatant durch ihr höhnisches Benehmen gegen ihn — namentlich bei der Schilderung des Naturstates — zu zeigen, dass jenen Geistern die Empfindung für die harmlose Natur vollkommen abgehe, dass aber grade des Dichters eigene Nahrung aus dieser Harmlosigkeit, aus der idealen, nicht aus der pessimistischen Betrachtung unserer Natur geschöpft ist. Wie mächtig und tief aber Gonzalos Einfluss auf Prospero gewesen ist, beweist am deutlichsten die Erziehung der Mi-

---

verhöhnen, obgleich diese Maske für keinen besser gepasst hätte, wie für Peele selbst, den begeisterten Lobpreiser des Zuges nach Portugal. In diesem Stücke kommt auch ein König Sebastian von Portugal vor, der zur Unterstützung des Königs von Fez einen Zug nach Africa unternimmt. Dieser König Sebastian dürfte mit dem decker-hensloweschen Sebastian, den Henslowe erwähnt, identisch sein; und habe ich unter diesen Umständen, angesichts meiner Ausführungen in der vorigen Note, nicht nöthig, weiter zu erklären, wie Shakespeare dazu kommt, im Tempest derjenigen Figur, welche Jonsons Richtung und Sinnesweise vertritt, den Namen Sebastian zu geben. Dass Shakespeares Sebastian nicht ebenfalls König von Portugal, sondern als Bruder Alonsos einfacher neapolitanischer Prinz ist, erklärt sich ohne Schwierigkeit aus Jonsons Bemühungen, bei Jacob I in die Stelle einzurücken, die in Shakespeares Jugend Lyly bei Elisabeth eingenommen hatte. Shakespeare war von seinem Standpunkte aus um so mehr dazu inducirt, in Ben Jonson Lylys „Bruder“ zu erblicken, weil derselbe ebenso wenig wählerisch in seinen Mitteln war wie Lyly, sondern ebenfalls mit serviler Schmeichelei seinem Ziele nachstrebte. Shakespeare erlebte in Jonson eben ein Stück seiner Jugend wider, nur unter durchaus veränderten Verhältnissen, in denen er nicht mehr derselbe war. Diese Thatsache aber ist für das historische Verständniss des Tempest äusserst wichtig.

1) Nämlich des Alonso-Lyly, den Prospero einen „inveterate enemy of mine“ nennt. Dass auch in Lylys Masken sich literarisch polemische Stellen finden, ist zweifellos; fraglich kann nur sein, ob auch solche, die gegen Shakespeare gerichtet sind. Mir ist nichts davon bekannt.

randa, welche so ganz nach demjenigen Systeme geleitet ist, nach welchem Gonzalo seinen Naturstat auf der Zauberinsel einrichten will; sie mag in ihrer Naturunschuld für die leibhaftige Vertreterin von Gonzalos Gesellschaftssystem gelten. Dass Miranda die reine ungeheuchelte Unschuld ist, bedarf keines Beweises [1]); überraschend kann dem Leser höchstens sein, dass ich ihre Unschuld mit Gonzalos Gesellschaftssystem in Zusammenhang bringe. Die Aufschlüsse, die ich SS. 226 ff. über das Verständniss jenes Systems gegeben habe, reichen indess aus, dieser Ideenverbindung alles willkürliche zu nehmen; wenigstens für denjenigen, der sich davon überzeugen kann, dass Miranda von einem Geiste beseelt ist, den man die Quintessenz des Shakespearesdramas [2]) nennen kann, so dass sie in dem Gewebe unseres Sinngedichtes in der That das Shakespearedrama, als Realisirung des gonzaloschen Ideals eines Naturstates vertritt. Es ist indess nicht nothwendig, hier nur zu combiniren; wir sind in der Lage zu beweisen, ohne alle Schwierigkeit zu beweisen, sobald man nur an einer Stelle am Anfange des IV. Akts die Lesart der edito princeps, die ohnehin eine sehr starke Autorität für sich in Anspruch zu nehmen berechtigt ist, wider herstellt. Nach dieser sagt nämlich Prospero am Anfange von IV. 1 zu Ferdinand:

> If I have too austerely punish'd you,
> Your compensation [3]) makes amends; for I

---

1) Meissnern — und wohl noch so manchem anderen — ist Miranda zu übersinnlich. Die Thatsache an sich ist richtig erkannt; nicht aber das Motiv, die ästhetische Nothwendigkeit der Thatsache Diese lässt sich durchaus nur vom Standpunkte der Idee erkennen, welche das Kunstwerk beherrscht; und diesen Standpunkt hat Meissner so gut wie Ulrici verfehlt. Freilich steht er ihm aber ein gut Theil näher, wie Elze, dem es so wenig hier, wie beim Sommernachtstraum, noch sonst irgend wo bei einem von Shakespeares Werken gelungen ist, einen wirklich ideellen Standpunkt zu gewinnen.

2) Ariel vertritt nur die Phantasie des Dichters; Miranda ist die Verkörperung seiner Gesinnung, wie sie in seinen Dramen ausgeprägt ist. Gewiss ein kühnes und schönes Bild, die Tochter eines Zauberers zu solchem Symbol zu erheben.

3) Alex. Schmidt (Sh.-Lex. s. v.) erklärt das Wort, das

Have given you here a third of my own life [1]),
Or that for which I live.

Prospero-Shakespeare nennt hier Miranda seinen „Lebenszweck“, was wohl verständlich genug ist; er bezeichnet sie aber auch als „ein Drittel seines Lebens“, wobei er immerhin an seine muthmassliche Lebensdauer gedacht haben mag, vornehmlich aber daran, dass die Zeit der männlichen Activität der mittlere von lernbegieriger und lehrbedürftiger Jugend und beschaulichem Alter eingeschlossene Theil unseres Lebens ist. Die Worte: oder das, wofür ich lebe, sind demnach nur eine Erläuterung des vorhergehenden gedrängten Ausdrucks: ein Drittel meines Lebens.

Es giebt aber noch eine weitere Stelle im Tempest, welche denjenigen, der sich in das Gewebe der Dichtung hineingedacht, zu demselben Resultate führt, obwohl sie an sich disputabler ist, wie die vorige. Dieselbe gehört zu denjenigen Partien, welche die nahen Beziehungen des Tempest zum Mids.-N. Dr. besonders deutlich erkennen lassen,

---

Shakespeare nur an dieser einzigen Stelle gebraucht hat, durch amends, was handgreiflich falsch ist. Prospero gebraucht es genau im Sinne des juristischen Kunstausdrucks compensatio. Er sagt: Wenn die Besserungsstrafen, die ich über dich verhängt habe, im Verhältniss zu diesem Delict zu streng gewesen sind, so musst du dich doch für voll entschädigt bekennen, sobald du deine Forderung gegen mich mit der Forderung balancirst, die ich durch meine Strafprocedur gegen dich erworben habe; denn ich habe dich dadurch so weit gebracht, dass ich dir geben konnte und gegeben habe u. s. w.

1) Von allen Commentatoren, die ich kenne, hat nur Collier die Lesart der edit. princeps beibehalten. Seine Rechtfertigung derselben ist aber insofern mangelhaft, als sie keinen Grund dafür anführt, weshalb Sh. grade „ein Drittel“ gesagt haben muss, und nicht lieber gesagt hat: Die Hälfte. Die Nothwendigkeit des „Drittels“ lässt sich eben nur erkennen, wenn man Miranda in dem symbolischen Sinne nimmt, wie ich.

Die Lesart thread (thrid) giebt schlechterdings keinen Sinn, wie sich jeder aus ihrer Vertheidigung bei Delius oder Chalmers überzeugen kann. Schmidt, der sie (Sh.-Lex. s. v. thread) ebenfalls adoptirt, lässt sie ganz unerklärt, woraus ich schliesse, dass er nichts damit anzufangen gewusst. Falsch aber ist, wenn Schmidt behauptet, die alten Ausgaben läsen „thrid“.

und mag schon deshalb hier besprochen werden. Sie ist in der (antimaskischen) II. 2 enthalten. Stephano, der Repräsentant der vulgären Dramaturgie giebt dort dem Caliban aus seiner Flasche, „die den Durst auf ewig stillt“, zu trinken, und dieser stellt in Folge dessen an ihn die verzückte Frage, ob er nicht vom Himmel gefallen (abgefallen) sei? Stephano erwidert: Vom Monde komme ich her, wahrhaftig! Ich war seiner Zeit[1]) der Mann im Monde. „Ich habe dich in ihm gesehn“, ruft Caliban darauf freudig erregt aus; „und ich bete dich an; meine Herrin (Miranda) hat mir dich gezeigt[2]), und deinen Hund und dein Reisbündel“ (bush) — genau wie in der Tragicomödie des Sommernachtstraums.

Neben der Erziehung Mirandas bildet die Befreiung Ariels aus der grausigen Klemme, wohinein ihn Sycorax gezwungen, das Hauptkunstmittel, durch welches Shakespeare die ästhetischen Gesichtspunkte und Zielpunkte versinnbildlicht, die ihn als Theaterdichter geleitet haben. Die symbolische Bedeutung dieser That, deren unübertrefflicher Schilderung der Dichter in der 2. Scene des I. Aktes einen breiten Raum widmet[3]), kann nach dem, was ich bereits

---

1) when time was. Als es die Zeitumstände erheischten. — Eine bestimmtere Anspielung an die Pyramus und Thisbe Tragicomödie ist undenkbar. Stephano giebt damit zu verstehen, dass er der Bottom redivivus ist; auch die Kleider dieser Leute sind wider frisch geworden.

2) Sh. deutet damit an, dass die mirandische Gesinnung in ihm die Tragicomödie erzeugt hat.

3) Elze bemerkt in seiner Abhandl. z. Temp. (Abhandlungen S. 229): „Von den inneren Beweisgründen, welche Hunter zu Gunsten seiner Hypothese“ (scil. dass der Temp. in Shs. mittlerer Periode entstanden) „herbeizieht, mag nur angeführt werden, dass ihm die ungeschickte oder doch undramatische Exposition in I. 1 (Prosperos Erzählung an Miranda) auf eine frühe Abfassung hinzuweisen scheint. Auffallend ist es allerdings, was Hunter gleichfalls hätte geltend machen können, dass diese Exposition nicht dem Gebrauche gemäss den Nebenpersonen, sondern den Hauptpersonen selbst zugetheilt worden ist; allein irgend welche Beweiskraft für die chronologische Frage lässt sich dergleichen Erwägungen nicht zuschreiben“ u. s. w. Das undramatisch Epische des in Rede stehenden Auftritts gebe ich

über Ariels Wesenheit gesagt habe, nicht mehr zweifelhaft sein: sie bezeichnet die Befreiung der Phantasie von den Fesseln der gemeinen empirischen Sinnlichkeit, des historischen Stoffes mit allen seinen unästhetischen und unharmonischen Zufälligkeiten. Diese suveräne Herrschaft der Phantasie über den Stoff war dem tendentiösen Lyly eine unendeckte Welt, und ebenso wurden Greene und Marlowe durch die moralische Unabgeklärtheit ihrer Seelen viel zu sehr unter die Herrschaft des Stoffes gebeugt, als dass ihnen ein so vollkommenes Objectiviren der Welt möglich geworden wäre, wie es die Schöpfungen der Kunst unerbittlich verlangen. Diese Nothwendigkeit bestimmt erkannt, ihr nachgelebt zu haben, ist das Verdienst, das sich Shakespeare mit Ariels Befreiung beilegt, beilegt in einem Augenblicke, wo die Kunst im Begriffe stand, unter Ben Jon-

---

zu, behaupte aber, dass darin nicht der geringste Fehler liegt, weil die dramatische Gattung der Maske derartige Scenen unvermeidlich macht; ferner aber behaupte ich, dass die Scene mit so vollendeter Meisterschaft gearbeitet ist, dass für Hunters Meinung kein Har breit Raum bleibt.

Die ganze 2. Scene des I. Aktes muss als ein untrennbares Ganze genommen werden, in welchem der Dichter stufenweis sein ganzes Werden, seine Bedeutung für das englische Nationaltheater entwickelt. Prosperos Erzählung insbesondere von seiner Odyssee, mit der allein wir es hier zu thun haben, schildert die Gefahren, welche der Dichter bestanden, und die Hindernisse, welche er überwunden, und zeigt der Miranda die geheimen Quellen, aus welchen ihrem Vater die Lebenskraft geflossen ist, sie zu dem machen, was sie ist. Diese Mittel sind eine gottgestärkte reine Begeisterung, zu der Gonzalos Bücher das Ihrige beigetragen haben. Hierin steckt ein stark pathetisches Moment, das zugleich das einzige erklärende Motiv für Prosperos späteres Handeln ist, für die Verwicklungen die er schafft. Schon dieses Pathos, dessen ganze Kraft wir nur fühlen konnten, wenn Prospero selbst der Erzähler war, und das sich auch nur dann frei äussern konnte, wenn die Erzählung an die eigene Tochter Miranda gerichtet wurde; schon dieses Pathos machte es zur unumgänglichen Nothwendigkeit, diese Exposition genau so zu gestalten, wie sie Shakespeare gestaltet hat; insbesondere auch dem Prospero selbst die Erzählung in den Mund zu legen. Elzes Kritik zeigt also recht handgreiflich, dass er von wirklicher Auffassung des Tempest noch Meilen weit entfernt ist.

sons Aegide sich wider zu ihren alten Irrthümern verführen zu lassen. Hält man diesen historischen Gesichtspunkt streng fest, so wird man auch die Bilder verstehn, in welche Shakespeare bei der Erzählung von Ariels Erlösung die Thatsachen kleidet. Prospero erzählt I. 2, dass es die Hexe Sycorax gewesen, welche den Ariel in grauenvolle Gefangenschaft gebracht, indem sie ihn in eine gespaltene Fichte eingeklemmt. Aus dieser grässlichen Lage hat Prospero den Ariel befreit, und gleichzeitig — ein zweiter Theseus! — das Unthier Caliban, den Sohn der Sycorax unterjocht. Prospero sagt:

This damn'd witch Sycorax,
For mischiefs manifold, and scorgeries terrible
To enter human hearing, from Argier [1])
. . . was banish'd: for one thing she did,
They would not take her life. . . . .
. . . .
This blue-eyed [2]) hag was hither bought with child,
And here was left by the sailors: . . .
. . . .
. . . .
she did confine thee
By help of her more potent ministers,
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine: within which rift
Imprison'd thou didst painfully remain
A dozen years; within wich space she died,
And left thee there, where thou didst vent thy groans
As fast as mill-wheels strike [3]). Then was this island

---

1) Argier ist Algier.

2) So liest bekanntlich die editio princeps, während Staunton „blear-eyed“ ändern wollte. Die alte Lesart ist ms. Es. völlig unanfechtbar; die Parallelstelle As you like it III. 2, 393, auf welche so wohl Delius wie Alex. Schmidt (Sh-Lexic. s. v.) hinweist, macht die Richtigkeit der Lesart völlig zweifellos. Sh. betrachtet blau geränderte, eingefallene Augen, welche er an jener Stelle „blue eyes and sunken“ nennt, als ein sicheres physiognomisches Merkmal lüderlicher Verbuhltheit. Genau in diesem Sinne nennt er die Sycorax hier blauäugig.

3) Dieser auffallende Vergleich hängt genau zusammen mit

(Save for the son that she did litter here,
A freckled [1]) whelp, hag-born) not honour'd with
A human shape . . . . . .
. . . .
Thou best know'st
What torment I did find thee in.
. . . .
It was a torment
To lay upon the damn'd [2]), which Sycorax

---

der symbolischen Vorstellung, die Sh. mit dem Ariel verbindet. Prospero sagt: innerhalb jenes Zeitraumes starb sie und hinterliess dich dort, d. h. in jener grausigen Klemme, wo du den Wind deines Stöhnens mit derselben Schnelligkeit ausstiessest, mit welcher die Räder einer Wassermühle das Wasser schlagen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der Dichter Ariels Stöhnen mit dem eintönigen Geräusche der Wassermühle vergleichen will, mit dem sich auch der Blankvers der Peele und Greene vergleichen lässt. Diese Empfindung ist es, welche diesem auf den ersten Blick so völlig befremdlichen Vergleiche zu Grunde liegt.

1) Man denke an Feirefîz, von welchem Wolfram (Parzival, Bch. I. 57) singt:
Als ein agelster (wie eine Elster) wart gevar (war gefärbt)
sîn hâr und ouch sîn vel (seine Haut) vil gar (ganz und gar).

2) Es war eine Höllenstrafe. „the damned" ist die zur Hölle gefahrene Syncorax selbst.

Dass dieser Stelle dantesker Einfluss zu Grunde liegt, würde ich schon aus dem Umstande schliessen, dass die Strafe, um welche es sich handelt, genau so wie die Höllen- und Läuterungsstrafen bei Dante nur eine Versinnbildlichung der moralischen — hier auch ästhetischen — Uebel ist, welche die gestrafte Fehlerhaftigkeit mit Nothwendigkeit selbst erzeugt. Es liegt indess noch ein ganz besonderer Grund vor, hier an einen Einfluss Dantes zu glauben. Schon Mass für Mass nämlich enthält eine Stelle, welche es jedem Dantekenner unfraglich machen muss, dass Dantes Darstellung der Höllenstrafen Shakespeares Phantasie gewaltig ergriffen haben muss; denn er giebt dort durch den Mund des unbarmherzig von dem puritanischen Engel Angelo zum Tode verurtheilten Claudio eine detaillirte Beschreibung der Höllenstrafen, deren Einzelheiten sich unstreitig auf Dante stützen, und deren beabsichtigte, ganz zweifellos beab-

Could not again undo: it was mine art,
When I arriv'd and heard thee, that made gape
The pine, and let thee out.

---

sichtigte Wirkung auf die pharisäischen Angelos sogar bei dem Auditorio die genaue Kenntniss von Dantes Inferno voraussezt. Die literarhistorisch höchst interessante Stelle lautet:

To be in cold obstruction, and to rot;
This sensible warm motion to become
A knealed clod; and the delighted spirit
To bath in fiery floods (vrgl. Inf. c. XXI, Terz. 3—6), or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice (wie bei Dante auf dem eigentlichen Höllengrunde);
To be imprisoned in the viewless winds (ebendaselbst)
And blown with restless violence round about
The pendant world (auch Dantes Hölle ist trichterförmig; auch in seiner Hölle findet sich der rasende Kreislauf der Verdammten); or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thought
Imagine howling! (Hier — man beachte es wohl — stüzt sich Sh. auf Inferno c. XXXI, wo Dante zu den Himmel stürmenden Giganten Ephialtes u. s. w. gelangt, unter denen sich auch Nimrod befindet. Grade der Nimrod hat Shs. Phantasie beeinflusst. Auch die Puritaner in Jacobs I Zeit sind ihm Himmel stürmende Titanen, Nimrode.)

In demselben Stücke III. 2 spricht der Herzog auch von „back-wounding calumny". Dabei scheint an Dantes Gerione gedacht zu sein.

Ich kann mir nicht versagen, auch hier noch ein Mal auf Königs schwächliche Arbeit „Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ" zurückzukommen. König wirft nämlich a. a. O. S. 291 die Frage auf, ob Shakespeare Dantes Werke gekannt, oder, wie er phrasenhafter und geschmackloser die einfache Frage formulirt: „ob der jüngere britische Dichter seinen grossen Vorgänger auf dem Parnass" — Dante Shakespeares „Vorgänger auf dem Parnass"! — „gekannt, und ob er von ihm Bildungselemente überkommen habe"? Darauf giebt er folgende, mich deucht als Gattungsrepräsentantin classische Antwort: „Eine sichere Entscheidung darüber lässt sich . . . für jezt nicht geben; doch dürfte die Frage eher zu bejahen, wie zu verneinen sein." Darauf lässt er dann eine vollzählige Armee von Worten los, die sich, wie das ganze Werk als eitel leeres Stroh erweist. Mit dieser absoluten Unselbständigkeit hängt es auch zusammen,

Wir haben hier eine Rede vor uns, die — entsprechend dem Maskencharacter des Stückes — in formaler Beziehung entschiednes Analogon zu Oberons Vision bildet, deren Inhalt aber auch mit dieser manche verwandtschaftliche Seite zeigt, besonders wenn man sich mit gehöriger Lebhaftigkeit die Veranlassung vergegenwärtigt, welche dem Oberon seine betrübende Vision ins Gedächtniss zurückruft, nämlich Titanias Erzählung von den Spielen ihrer Nonne, und deren Ende bei der Geburt des changeling boy.

Die Hexe Sycorax, deren Physiognomie ihre Verbuhltheit, deren Name [1]) ihre misstönige Heiserkeit anzeigt, ist

---

wenn König „für jezt" die Frage noch nicht spruchreif findet. Denn freilich seine Argumente sind keine Argumente und — Roma nondum locuta est, das heisst es liegt noch kein Autoritätsspruch vor, der es den Zweit- und Dritthändern möglich macht, nach der heute so beliebten „gelehrten" Methode zu sagen: Dass Shakespeare den Dante gekannt, ist zweifellos; siehe da und da.

Dante ist übrigens von je in England ein bewunderter Dichter gewesen. Schon Chaucers The Wif of Bathes Tale enthält eine Stelle, in welcher Dante über Adel und Armuth redend so eingeführt wird, dass man bestimmt sieht, Chaucer muss die Divina Commedia und Dantes prosaische Schrift De monarchia gekannt haben. Florio gab zu Shakespeares Zeit ein italienisch-englisches Wörterbuch zur Unterstüzung bei der Lectüre von Dante, Ariosto, Tasso und Boccaccio in der Ursprache heraus; und endlich bezeugt der Volpone — vermuthlich grade mit Rücksicht auf den Tempest — Shakespeares Dantekennerschaft ausdrücklich, wie sich später zeigen wird.

1) corax. Weshalb Sh. grade Sycorax sagt, weis ich nicht. Elze meint, der Dichter möge für die dämonologischen Partien des Tempest in der 1603 erschienenen „Dämonologie" des Königs Jacob I und des Dr. Dee Stoff gefunden haben. Die Frage ist von sehr untergeordneter Bedeutung; da Elze jedoch die Sache ein Mal angeregt hat, so möchte ich mir folgende, freilich sehr unmassgebliche Bemerkung darüber erlauben. Auch Meissner (S. 206) erwähnt Jacobs „Demonology", und aus seinen Aeusserungen ist zu schliessen, dass er sie wirklich gelesen, während Elze offenbar sie nicht gelesen, ja nicht einmal gesehn hat, weil er sonst nicht den Dr. Dee zum Mitverfasser derselben machen würde. Dee hat (nach Meissner a. a. O.) ein selbständiges Werk über Spukgeister herausgegeben, das nach 1659 neu aufgelegt

der böse Geist des vorshakespeareschen Dramas [1]). Diese unmenschliche Hexe nun ist es gewesen, welche den Ariel

---

ist; mit der Demonology Jacobs I dagegen hat er nichts zu thun. Da nun aber Meissner nichts davon sagt, dass in der lezteren auch eine Sycorax vorkäme, so muss ich annehmen, dass das eben nicht der Fall ist.

1) Die Hexe Sycorax bildet ebenso entschieden den Gegensaz zu dem tempestarius Prospero, wie ihr scheusslicher Bastard Caliban gegen die Miranda. Shakespeare bezeichnet Algier, d. h. das Mauren- für ihn das Mohrenland als die Heimath der Sycorax. Unzweifelhaft lehnt er sich dabei an die romantischen Epen, wie den Huon an, in welchen stets dieses Land als das Vaterland der Verderben bringenden, heimtückischen schwarzen Kunst (Negromantik) erscheint; doch ist dabei sicherlich auch von Einfluss gewesen, dass die Didotragödie von Marlowe und Nash, Greenes König Alphons und Peeles Schlacht bei Alcazar, zum grossen Theile sogar Marlowes Tamerlan d. Gr. in diesen Regionen spielten. Sycorax ist buchstäblich die Verleiblichung der Schwarzkunst; und um die Gemeingefährlichkeit dieser Kunst seinem Auditorium in recht greifbar lebhafter, abschreckender Weise fühlbar zu machen, fingirt der Dichter, diese Hexe sei selbst aus ihrem maurischen oder mohrischen Vaterlande verbannt, weil sie Verbrechen begangen habe, die das menschliche Gemüth schon dann in grässlicher Weise beeinflussen, wenn man nur davon höre. Shakespeare hat aber weiter erfunden, dass die Deportation der Sycorax gewissen Seefahrern, er nennt sie schlechtweg „the sailors", übertragen sei, dass diese aber, anstatt sie einfach umzubringen, aus Dankbarkeit für ein Ding, das sie verrichtet (for *one* thing she did), ihres Lebens geschont, und sie in schwangerem Zustande auf Prosperos Insel gebracht hätten. Die Ausdrucksweise „the sailors" lässt sich in dem gegebenen Zusammenhange nicht anders verstehn, als dass eben unsere Seefahrer, welche Prosperos Kunst an seiner Insel hat stranden lassen, namentlich die beiden hervorragendsten unter ihnen, Alonso und Antonio gemeint sind; hätte doch Shakespeare, wenn er nicht bestimmte, also eben diese Seefahrer bezeichnen wollte, gar nicht nöthig gehabt, sich des Artikels „the" zu bedienen, welcher für den Rhythmus eher störend, als erforderlich ist. Prosperos Erzählung, so dunkel sie absichtlich gehalten ist, lässt aber auch, wenn diese Thatsache als richtig zugestanden wird, keinen Zweifel darüber, dass es eben diese Seeleute gewesen sind, welche sich auf ihrer Fahrt mit der scheusslichen Sycorax begattet, dieselbe geschwängert haben; und dass sie aus keinem anderen Grunde ihres Lebens geschont, als weil sie

in eine gespaltene Fichte eingezwängt und dadurch aller Freiheit beraubt hat, nur weil er sich ihrer wilden Buhle-

---

eben, ungleich anderen Hexen, eine sich preis gebende, frech herausfordernde Buhlerin war.

Bleiben wir hier einen Augenblick stehn, und versuchen wir in das mystische Gewebe von Prosperos Rede einen literarhistorischen Sinn zu bringen.

Lyly und Marlowe, jeder in seiner entgegengesezten Weise, treten beide, der erstere in seinem Euphues, der leztere im Tamerlan, als praedestinirte Kunstreformatoren auf, beide aber — über diesen Punkt ist kein Streit möglich — waren keine wirklichen Künstler, so gut dem einen, wie dem anderen auch manch einzelner Wurf gelungen sein mag, sondern sie hatten einen starken Beigeschmack von Schwarzkünstlern, der sie dahin führte. die Kunst ihrer gar nicht (Lyly) oder vollkommen ungenügend und ganz ungleichmässig abgeklärten, stürmischen Sinnlichkeit (Marlowe) unterthänig zu machen. Diese vor Shakespeare, und sogar noch ein Theil neben Shakespeare massgebenden Geister führten also die Schwarzkunst auf derjenigen Stätte ein, auf welcher später Prospero-Shakespeare sein poetisches Utopien herstellen sollte. Shakespeare giebt in Prosperos Erzählung, welche sogar die in Betracht kommende Zeitdauer mit so viel Genauigkeit fixirt, wie es das poetische Gewand der Darstellung erlaubt, nicht undeutlich zu verstehen, dass eben sein utopischer Stat der Sycorax die Lebensbedingungen entzogen habe; er hätte — mit Rücksicht auf seinen Sommernachtstraum — sich gradezu die Rolle des Perseus diesem Meerungeheuer gegenüber vindiciren können; indess andere Rücksichten, die ich weiter unten andeuten werde, und die mit der Geburt des Caliban zusammenhängen, haben ihn hieran gehindert. Wie vollkommen gegenwärtig aber dem Shakespeare bei Prosperos Erzählung seine Erlebnisse und Kämpfe in der Lyly-Marlowe-Periode gewesen sind, das lässt sich nicht schlagender beweisen, als aus einer Stelle im 5. Akte des Tempest, welcher Akt im allgemeinen ganz sichtlich die Bestimmung hat, die Dunkelheiten in den sinnbildlichen Darstellungen und Erzählungen dieser Maske, so weit nöthig, zu heben. Dort nämlich erzählt Prospero betreffs Calibans Abstammung:

> His mother was a witch; and one *so strong*
> That could control the moon (= sich nach den wechselnden Launen des Mondes, der Cynthia, richten), make flows and ebbs (Fluth und Ebbe der cynthischen Gunst herstellen, wie z. B. im Endimion),
> And deal in her command (und an ihrer statt den Herr-

rei nicht fügen wollte. Prosperos mächtigerer Gegenzauber siegte aber ihren Künsten ob; er zerbarst die Fichte, und

---

scher spielen; in Dingen den Befehlshaber spielen, in welchen lediglich die keusche Luna entscheiden sollte), without her power (ohne doch ihren Zauber, ihre sittliche Macht, Keuschheit zu besizen).

Aus dieser Bemerkung darf indess keinenfalls der Schluss gezogen werden, als wäre die Sycorax etwa eine verschlimmerte Transformation der von Shakespeare so bitter gehassten lylyschen Cynthia, sondern der Dichter giebt nur zu verstehn, was meine vorlezte Abhandlung verständlicher machen wird, dass diese Cynthia mit in der Schwarzkünstlerin Sycorax steckt. Dass aber auch dem Marlowe sein volles Theil an derselben zugemessen wird, lassen meine voranf geschickten Andeutungen schon vollkommen erkennen; wo möglich aber noch mehr das, was Prospero über die grausenhafte Art erzählt, wie die Sycorax den Ariel, dessen luftiger, von Prospero so vollkommen durchschauter und verwendeter Natur zuwider, misshandelt hat. Da der Zusammenhang Marlowes mit der Hexe Sycorax wegen des Stammbaumes des Caliban von grösster Wichtigkeit ist, so muss ich auch diesen Theil von Prosperos Erzählnng noch einer kurzen Besprechung unterziehn. Prospero sagt: Weil du dich ihren thierischen Lüsten nicht fügen wolltest, das heisst weil der grob realistische Hang, gleichviel ob geleitet vom Pessimismus, wie bei Marlowe und später bei Jonson, oder ohne solche Leitung, zu deiner luftigen Wesenheit nicht passte, so sperrte sie dich mit Hilfe ihrer mächtigeren (more potent; zweideutig) Diener, von völlig unversöhnlicher Wuth getrieben, in eine gespaltene Fichte ein. Da Prospero von mehreren mächtigeren Dienern der Sycorax spricht, so lässt sich nicht zweifeln, dass Shakespeare diese That nicht bloss dem Lyly zuschreibt; es kommen dabei vielmehr noch in erster Linie Marlowe, dann auch Grene und Peele in Betracht. Inwiefern das Gleichniss auf Lyly passt, braucht nicht weiter erörtert zu werden; auch können wir von Greene und Peele hier ganz absehen. Von dem titanischen Marlowe wird man aber behaupten, dass er eher an einem Ueberschwang der Phantasie, als an sklavischer Einengung derselben gelitten. Wenn man indess erwägen will, dass Marlowe niemals sich zu der Höhe aufgeschwungen hat, seinen bombastischen Stoff, allen gigantischen Strömungen seiner Phantasie zum Troze, zu einem wirklich versöhnlichen, harmonischen Kunstwerke auszugestalten, dass grade aus seinen Hauptwerken die beengte Unbefriedigtheit mit schrillen Tönen heraus schreit, dann, glaube ich, werden wir uns

machte dann den Ariel zu seinem lustig freien Diener, indem er ihn seinem Elemente der Luft zurückgab.

Kurz vor ihrem Tode hatte aber Sycorax noch eine Missgeburt[1]) zur Welt gebracht, die den boshaften Sinn

---

überzeugen müssen, dass Shakespeares Bild grade mit ganz besonderer Rücksicht auf Marlowe entworfen ist.

Der Fortgang von Prosperos Erzählung hat im Grunde nur noch wenig Interesse für uns. Er sagt: In dieser grässlichen Gefangenschaft verbrachtest du ein Duzend qualvoller Jahre. Während dessen starb sie, und hinterliess dich dort. . . . Meine Kunst wars, da ich bei meiner Ankunft dein Gestöhn vernahm, was die Fichte spalten machte und dich befreite.

Das Dutzend Jahre wird so ziemlich mit der Zeitdauer des lyly-marloweschen Regimes stimmen. Was der Dichter damit sagen will, dass Prosperos Kunst die Fichte gespalten, kann nach den vorauf geschickten Erörterungen nicht mehr zweifelhaft sein.

Prospero giebt in seiner Erzählung auch noch eine Beschreibung von dem äusseren Aussehn der Sycorax während ihrer lezten Lebenszeit. Diese Beschreibung ist sichtlich nur hinzugefügt mit Rücksicht darauf, dass Sycorax die Mutter des Caliban ist; es sind Züge, die wir ohne weiteres auf diesen selbst übertragen können, und deshalb hier ausser Acht lassen dürfen. Nur eins sei noch erwähnt. Prospero sagt auch: nach dem Tode der Sycorax sei seine Insel — abgesehn vom Caliban — „not honoured with a human shape". Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Shakespeare, der aus sehr triftigen Gründen den Caliban hier ausdrücklich ausnimmt ohne des Prospero und der Miranda zu gedenken, damit zu verstehn geben will, seit dem Tode der Sycorax sei er der Alleinherrscher des besseren londoner Theaters gewesen. Die ausgehobenen Worte sind zu verstehn: seit jener Zeit habe man — vom Caliban abgesehn — nicht mehr darauf gedacht, diese Bühne mit einer Dichtung (shape) zu zieren, die auf dem Standpunkte sinnlicher (human) Rücksichten gestanden.

1) Caliban wird von Stephano „mooncalf" genannt. Collier und Delius haben sich auf eine Erklärung dieses Ausdruckes nicht eingelassen; Alex. Schmidt's Erläuterung (Sh.-Lexic. s. v.) „a deformed creature, a monster" ist etwas zu allgemein, und die Anmerkung von Chalmers: A mooncalf is an inanimate shapeless mass, supposed by Pliny (?) to be engendered of woman only, ist an sich unzutreffend und führt auch von der richtigen Fährte ab. Den lezteren Vorwurf möchte ich auch dem Halliwell machen, der in seinem Dictionary of Archaisms u. s. w. den

der Muter in reichstem Masse geerbt hatte, den Caliban, welcher den Prospero für einen Usurpator hielt, weil seine Mutter

---

sicher verwerflichen Versuch macht, das Wort als Provinzialismus zu behandeln. Nur in dem Glossary von Nares habe ich befriedigenden Aufschluss gefunden; dort heisst es nämlich s. v.: An old name for a false conception; mola camea or foetus imperfectly formed. Partus lunaris (Coles), *being supposed to be occasioned by the influence of the moon.* S. Al. Flem. in Mola pag. 436b: A false conception, called mola, i. e. moon-calfe, that is to say, a lump of flesh without life. Holland's (!) Pliny VII. 15 u. s. w Prospero sagt statt moon-calf „hagborn" (Hexenbrut); beide Ausdrücke sind dem Sinne nach identisch; auch decken sie sich vollständig mit dem freckled whelp, auf dessen feirefisische Natur ich bereits in einer früheren Note aufmerksam gemacht habe. Ich werde oben im Texte nachzuweisen haben, auch bestätigt es Jonsons Volpone als unzweifelhaft, dass Shakespeare im Caliban die grämliche und hämische Richtung, welche Ben Jonson dem englischen Drama mit klar bewusster antishakespearescher Tendenz gewiesen hatte, verkörpert. Zusäzlich zu meinen demnächstigen Auseinandersezungen im Texte und in den Noten, und zur weiteren Unterstüzung derselben, sei hier noch Folgendes bemerkt. Aus den Beziehungen Calibans zu Jonson erklären sich nicht bloss diese Benennungen desselben, sondern d e s h a l b auch legt Shakespeare dem Prospero die abstossende Schilderung der alten Sycorax selbst in den Mund, und lässt den Prospero in der am Schlusse der vorigen Note besprochenen Stelle sagen: ausgenommen den Caliban, habe kein „human shape" seit dem Tode dieser scheusslichen Hexe die Zauberinsel betreten. Ich füge noch hinzu, dass Shakespeare bei diesen Allegorien ganz bestimmte geschichtliche Beziehungen Jonsons zu ihm und seiner Theatergesellschaft berücksichtigt hat. Jonson ist unfraglich ein Schüler Shakespeares — eine Thatsache, für welche der weitere Gang meiner Untersuchung die nöthigen Beweise erbringen wird — Jonsons Gemüth war aber in seiner excentrischen Verbittertheit überhaupt nicht mehr zum Dichten, geschweige denn zum dramaturgischen Dichten befähigt; dies erkennend liess er seinem Pessimus vollkommen die Zügel schiessen und spielte — besonders utrirt im Volpone — den moralischen Geissler der Zeit genau in der Weise, wie einst Marlowe im Juden von Malta diese Rolle gespielt hatte. Das ist der Grund, weshalb Shakespeare den Caliban geboren werden lässt von derselben Hexe, welche Antonio auf die Zauberinsel importirt hat. Dass auch Alonso sich bei der Importation der Sycorax betheiligt, scheint, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, deshalb

dereinst Herrin der Insel gewesen; und Prospero sah sich gezwungen, diese thiermenschliche Amphibie [1]) als grimme

---

vom Dichter erfunden zu sein, weil Jonson als Hofmaskendichter auch in das lylysche Fahrwasser wider einlenkte.

Man erkennt hieraus schon, was wir aus meinen Ausführungen im Texte immer klarer erkennen werden, dass Jonsons Dichtung im wesentlichen die Verfälschung der shakespeareschen Dichtung durch schwarzkünstlerischen Zusaz im Sinne des Marlowe und Lyly war; und das drückt Shakespeare dadurch aus, dass er den Caliban zum häßsichen Feirefîz macht. Shakespeare lässt aber den Caliban zugleich mit dem Prospero die Zauberinsel bewohnen, weil Jonson factisch zugleich mit Shakespeare, anfänglich sogar unter dessen Patronage, die Shakespearebühne mit seinen Dramen versorgte. Dass der Caliban bei dem Zusammenhausen mit Prospero sich so tückisch roh benimmt, hat zum grossen Theil seine historischen Motive darin, dass das Verhältniss beider Dichter durch Jonsons Schuld immer gespannter wurde. Vor allem aber darf hier auch der rein ästhetische Gesichtspunkt nicht aus den Augen gelassen werden, dass Caliban als ästhetischer Contrast gegen die Miranda durch seine abstossende Hässlichkeit die theilnehmende Neigung des Auditorii für die Miranda zur Unbesieglichkeit steigern soll.

1) Bei der äusseren Gestalt Calibans ist zwischen Prosperos Beschreibung I. 2 und der uns vor Augen tretenden Gestalt zu unterscheiden. Die Körpergestalt Calibans schwankt zwischen Meerungeheuer (Fisch) und Mensch, wie auch Jonson in seinem Volpone — in der ursprünglichen Gestalt — lauter Thiermenschen vorführt, und denselben sogar durchweg italienische Thiernamen verliehen hat Mit Rücksicht auf den Volpone in seiner späteren Gestalt ist übrigens hervorzuheben, dass Prospero I. 2 den Caliban Schildkröte (tortoise) nennt, selbstverständlich eine Seeschildkröte meinend.

Auch Meissner (a. a. O. S. 195, Note 2) macht eine gelegentliche Bemerkung über Calibans Körperlichkeit, indem er dem bekannten Schauspieler Lehfeld das Lob ertheilt, er gebe den Caliban „recht gelungen" „in affenähnlicher Maske"; nur, meint Meissner, könne er „wohl" den Schwanz weglassen. Wenn an der weimarer Darstellung des Tempest alles so „gelungen" ist, wie diese Maske, dann ist sie fundamental verfehlt. Shakespeare will den Caliban durchaus nicht als Karrikatur des Kulturmenschen aufgefasst wissen, was eine Affenmaske vernünftiger Weise andeuten müsste; sondern sein Caliban ist der unter der Last des brutal sinnlichen Egoismus hernieder gedrückte Bastard von Bosheit und Sinnlichkeit. Caliban ist auch nicht, wie Meissner

Bestie zu behandeln, weil alle menschlichen Kulturversuche an ihr vergebens blieben', und das Scheusal sogar seine Tochter mit Nothzucht bedroht hatte.

Caiban, dieser unvermittelbare Gegensaz gegen die schöne Miranda ist das genau getroffene Portrait [1]) einer disharmonisch pessimistischen, ränkesüchtigen, wüsten Gesinnung, die in dem englischen Drama aus Shakespeares Reifeperiode in Ben Jonson ihren Koryphäen be-

---

lehrt, ein Fischfänger, sondern er hat selbst etwas vom Fisch an sich; ein Umstand, der sich aus der symbolischen Benuzung der See im Tempest — wie im Sommernachtstraume — von selbst erklärt. Wie wenig aber auch Meissner sich in das eigentliche Wesen des Caliban hinein gefunden hat, beweist am schlagendsten der Umstand, dass er in der Unterwerfung Calibans unter Prospero eine formale Ungerechtigkeit und „Schuld" des lezteren findet. Es ist aber auch kein Wunder, wenn jemand sein Ziel verfehlt, der eine solche Forschungsmethode anwendet, wie Meissner. Vor lauter linguistischen Details, die er aus den verschiedensten Büchern und Abhandlungen zusammenträgt, kommt er zu keiner ruhigen und eingehenden Betrachtung der Sache selbst, und zersplittert daher alles in zusammenhangslose Einzelfragen. Am übertriebensten tritt dieser Fehler hervor —um auch dies noch zu sagen — in seinem Versuche, herbstliches Klima auf Prosperos Zauberinsel, Herbstlichkeit in der Vegetation, sowie in der Stimmung des Dichters nachzuweisen. Es ist unglaublich, wie heterogene Dinge in diesem Theile der Aphorismen zusammen gepfercht, wie wahrhaft bodenlos die meisten von Meissners Conclusionen darin sind. Ich halte es für ganz unmöglich, dass ein wirklich unparteiischer Beurtheiler der Aphorismen Elzes Urtheil (Abhandlungen S. 246) bestätigen würde, dass Meissners Nachweis „treffend" sei.

1) Es mag wohl manchem Leser der Gedanke nahe kommen, es sei keine Kunst, seine Gegner durch solche monstra zu besiegen, wie der Caliban ist. Doch, grade das ist eine Kunst; nur wer absoluter geistiger Suverän einer Sache ist, vermag sie bildlich richtig darzustellen; und darin allein liegt der Sieg, dass das Bild — sei es immerhin Karrikatur — wirklich treffend ist. Shakespeares Bild aber ist eben treffend, nicht bloss den Ben Jonson treffend, über dessen dramaturgischen Edelsinn und ästhetisches Zartgefühl wir bald genug unterrichtet werden werden, sondern auch treffend für die Dramenfabrikanten Munday, Chettle, Thom. Heywood, Thom. Decker u. s. w. Vrgl. Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. I. 103 ff.

besass[1]). Prosperos Erzählung auch in ihren Einzelheiten

---

1) Caliban ist noch viel weniger bloss antimaskische Figur wie Bottom im Sommernachtstraum; eine Thatsache, die man auch aus Meissners Ausführungen SS. 204 ff. erkennen kann. Er trägt ein durchaus ernstes, bitter ernstes Gepräge. Der Dichter hat ihn allerdings im Fortlauf der Entwicklung seines Dramas in den Schweinstall der Stephano und Trinculo, dieser Repräsentanten der Bühne dritten Ranges mit eingesperrt; zum Theil (II. 2) ist das sicher geschehn, ihn „unter das Pack zu stossen", zu dem er von Rechts wegen gehört; es haben indess auch noch andere sehr erhebliche Gründe historischer Natur zu dieser Vergesellschafterung beigetragen, die Ben Jonsons feindseligen Intentionen gegen Shakespeare entlehnt sind.

Wie ich schon oben berichtet, fordert Antonio Temp. II. 1 den Sebastian in leidenschaftlich erregter Weise auf, das „Bischen altfränksche Weisheit", den Gonzalo abzuthun, während er selbst den Alonso, diesen längst toten Mann, der im Tempest nur noch als Schatten umgeht, ins Jenseits zu befördern übernimmt. Dazu liefert Caliban mit seinem Idol Stephano und dessen, selbst von Caliban verachteten, Anhängsel Trinculo IV. 1 eine Antimaske, welche jenes Sinnbild in einem wesentlichen Punkte vervollständigt. Schickt sich nämlich II. 1 Sebastian eben an, dem Gonzalo den garaus zu machen, so bringt hier Caliban ein Complot zu Stande, das kein geringeres Ziel verfolgt, als den Prospero des Lebens zu berauben. Die Gesinnung, welche die Triebkraft zum Handeln bildet, ist in deiden Fällen genau dieselbe; keine Frage also, dass Maske und Antimaske im genausten ideellen Zusammenhange stehn, und dass also die Antimaske erst das ideelle Ziel aufdeckt, welches der Mord Gonzalos verfolgt. Wie stark Ben Jonson an dem amphibischen Thersites - Caliban — er ist allen Ernstes für einen Thersites zu nehmen — participirt, lässt sich auch noch aus einem anderen Punkte erkennen, in welchem die Maske sich mit der Antimaske berührt.

Shakespeare lässt bekanntlich im IV. Akte den Stephano einen dichterischen Diebstahl, unter Beihilfe des Komödianten Trinculo an Prosperos „Blendwerk" (trumpery) begehen. Der bildliche Sinn dieser Handlung, welchen Meissner, irre geleitet durch Ulricis Abstraction, vollkommen verkannt hat, ist einfach der, zu zeigen, welch unverschämten Plagiaten die hervorragenden Bühnen und Dichter durch weniger begabte und hervorragende Fachgenossen ausgesezt sind. Eben deshalb sind es auch die „badges" (vrgl. Abthlg. I, S. 243, Note 1), durch welche die hervorragenden Schauspielergesellschaften hoher Herren auch in ihrer gewöhnlichen Kleidung von einander unterschieden, durch

historisch aufgefasst, muss also so verstanden werden, dass

---

welche sie kenntlich gemacht waren, mittelst deren Prospero später sein Eigenthumsrecht an der gestohlenen trumpery, d. h. an den gestohlenen Theatercostümen, in völlig unbestreitbarer Weise constatirt. Shakespeare ist aber mitnichten gemeint, durch diese symbolische Handlung bloss die armen Lumpenkomödianten zu zausen; sondern er hat es ganz eben so viel auf die grösseren Dramaturgen, er hat es speciel auf Ben Jonson abgesehen. Prospero erzählt I. 2 der Miranda u. a:

Being once perfected (scil. Antonio als der von Prospero selbst eingesezte Stellvertreter des Herzogs von Mailand), how to grant suits,
How to deny them, who to advance, and who
To trash for overtopping, *new created*
The creatures that were mine, I say, or chang'd them,
Or else new form'd them u. s. w.

Diese Worte charakterisiren so genau Jonsons Manier, sich der shakespeareschen Erfindungen zu bemächtigen, dass nicht entfernt daran zu zweifeln, sie gehn eben auf Jonsons Art, sich die shakespeareschen Erfindungen anzueignen; und dass die besprochene antimaskische Scene eine antimaskische Illustration dieser Worte Prosperos sind; eine Illustration, die zugleich die innerste Berechtigung von Jonsons Antagonismus gegen Shakespeare mit vernichtender Sonnenklarheit beleuchtet. Schon Elze hat constatirt, dass Jonson es mit Shakespeares Erfinderrechte nichts weniger, als genau genommen (Abhandlungen S. 250); ich möchte indess hier auf dasjenige Stück speciel aufmerksam machen, das nach Elzes Zeugniss sein „berühmtestes“ ist, nämlich auf Every Man in his Humour. Der Titel ist schon shakespearesche Nachbildung (What you will); dem shakespeareschen Was ihr wollt, ist denn auch die Figur des Mister Stephen, sowie ein grosser Theil der Situationen in Kiteleys Hause entlehnt. Kiteley selbst ist eine Nachbildung des Ford aus den Lustigen Weibern; Bobadil, bekanntlich der Name eines alten Bramarbas, der sich im englischen Theater vor dem Mob zu spreizen pflegte; Bobadil ist Nachbildung Falstaffs, dessen bekanntes: So lag ich, und so führt ich meine Klinge, zu mehreren längeren Scenen breit getreten ist; Frau Ford und Frau Page sind benuzt, Frau Hurtig, die Wirthin von Eastcheep in das Ehegespons eines Wasserträgers — ominöser Name! — Cob verwandelt u. s. w. u. s. w. Eine Scene darin, und zwar grade diejenige, welche den meisten poetischen Schwung hat, erinnert mit einer solchen Lebhaftigkeit an Othellos Wort:

Nicht weckt mirs Eifersucht, sagt man, mein Weib sei schön

Shakespeare das doppelte Verdienst in Anspruch nimmt, zuerst die richtige Bahn gebrochen zu haben, die zu einer wahrhaft freien Kunst führte, und später das Ideal gegen eine systematisch pessimistische Kunstrichtung voller thersiteischer Grämlichkeit und Gemeinheit mit solcher Eminenz hoch gehalten zu haben, dass sich die bösen Geister davor gebeugt. Welch grossartige nationale Bedeutung Shakespeare damit seinem Tagewerke vindicirt, liegt auf der Hand. Und just über diesen Punkt hat er vor seinem Abgange seinen Engländern noch die Augen öffnen wollen, um sie durch ein unvergängliches Denkmal zu mahnen, für die Erhaltung — nicht seiner Werke speciel — sondern des Geistes Mirandas und Ariels unter ihnen, zu wirken.

Sobald man von der äusseren Gestalt Calibans und der Sycorax absieht, drängt sich hier unwiderstehlich die Erinnerung auf an Titanias Nonne und ihren Wechselbalg

---

u. s. w., dass ich nur annehmen kann, sie ist nachträglich in die Quarto von 1601 eingeschoben, wenn sie sich darin überhaupt schon findet. Dabei sind aber zwei Eigenthümlichkeiten Jonsons bemerkbar, die für das ganze Wesen dieses Mannes charakteristisch sind: einmal geht aller shakespearesche Humor bei seiner Nachbildung verloren, und verwandelt sich in abstossende, gallige Grämlichkeit; dann aber lässt er es sich möglichst angelegen sein, grade recht populäre Figuren Shakespeares in seinen Nachbildungen in solche Situationen zu bringen, die auf sie das Odium des Verächtlichen werfen. Im Volpone ist dies, wie ich zeigen werde, mit wahrem Raffinement am Ariel versucht; in Every Man in his Humour am Falstaff und Junker Christoph von Bleichenwang. Junker Stephen begeht in Every Man in h. H. einen Diebstahl (!), um vom Richter dafür heruntergerissen werden zu können, und Bobadil wird durch eine wahrhaft blödsinnige Operation des Dichters ebenfalls vor den Friedensrichter gebracht, um dort in der ostensibelsten Weise als gemeiner Feigling an den Pranger gestellt zu werden. Erwägt man dies Verhältniss Jonsons zu Shakespeare, die auffallende Sorgfalt, mit welcher er Shakespeares Diction nachzuahmen sich bemüht, so wird man, glaube ich, zu der Ueberzeugung kommen, dass auch die folgenden Worte, welche Prospero I. 2 zum Caliban spricht:

Koth wie du bist, dich menschlich nahm ich auf
In meine Zelle, bis du versucht zu schänden
Die Ehre meines Kindes,

durch Shakespeares Verstimmung gegen Jonson eingegeben sind.

im Sommernachtstraum. Es lässt sich nicht verkennen, Shakespeare hat sich bei dieser, wie bei so mancher anderen Gelegenheit in seinen Vorstellungen widerholt. Derartige Widerholungen kommen auch bei anderen Dichtern vor; Dante hat sogar in seiner Göttlichen Komödie, besonders im Paradiso, dieselben mit staunenswerther Kunst zur technischen Methode erhoben; sie sind aber bei Dichtern von genialer Vorstellungsgabe nur möglich, wenn die widerholten Vorstellungen auf essentiel gleicher ideeller Grundlage ruhen. Wir müssen folglich annehmen, dass Titanias Erzählung — was ich ja auch immer behauptet habe — sich ebenfalls auf die Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas bezieht, das heisst, dass das Leben der Nonne aus Titanias Orden nicht weniger eine bestimmte Periode der Geschichte des englischen Dramas, ihre Thaten nicht weniger die Thaten und den Esprit einer bestimmten Richtung des englischen Dramas bezeichnen, wie das Leben und die Thaten der Sycorax. Kennten wir aber auch noch nicht die historischen Beziehungen der Sycorax und des Caliban, so würden wir uns doch sagen müssen, dass bei der charakteristischen Verschiedenheit der Verleiblichung dieser beiden Figuren im Vergleich zu Titanias Nonne und ihrem Wechselbalge, sowie angesichts gewisser absichtsvoller Abweichungen der Fabeln, keine Rede von einer etwaigen Identität der beiden Mütter und ihrer beiden Sprösslinge sein könne. In der Nonne Titanias ist schlechterdings nur das lylysche Hofdrama zu erkennen. Die anfängliche — nachweisliche — Kindesunschuld des Hofdramas hat Lylys Cynthiadramaturgie in Grund und Boden verdorben und verstossen, weshalb auch Shakespeare — abweichend von der Darstellung im Tempest — die Nonne an der Geburt des Wechselbalges selbst sterben lässt.

Ich schliesse meine Betrachtungen der Sycorax und ihres doppelschlächtigen Sohnes, dieses brutalen Anführers der Trinculo und Stephano mit einer nicht literarhistorischen, sondern rein ästhetischen Bemerkung, welche indess für meine historische Auffassung von grosser Wichtigkeit ist. Dieselbe betrifft den ästhetischen Contrast zwischen Miranda und Caliban. Vertritt die erstere die Unbefangenheit des poetischen Naturstandes, so ist dagegen Caliban,

wie ja auch sein Name deutlich anzeigt, der Vertreter der rohen, unveredelten Natur, desjenigen Naturstandes, welchen wir aus den Reiseberichten damaliger Zeit, betreffend die Feuerländer u. s. w. kennen lernen. Calibans Schicksal zeigt, dass der ideale Naturstand erst beginnt, nachdem die rohe Wildheit dieses lezteren Naturstandes der Unkultur nieder geworfen, in Sklavenfesseln geschlagen ist.

Damit sind wir zu dem principiellen ästhetischen Gehalte des Tempest zurück gekehrt und wir wollen nun von diesem Standpunkte aus auch noch ein Verhältniss von höchster Wichtigkeit betrachten, das ebenfalls im Tempest in helles Licht gesezt wird: das Verhältniss zwischen Dichter und Schauspieler.

Der Vertreter der Schauspielkunst ist im Tempest Ferdinand. Diese Thatsache lässt sich mit grosser Bestimmtheit durch eine Parallelbetrachtung der antimaskischen Auftritte zwischen Caliban und seinen beiden Spiessgesellen und den Scenen zwischen Miranda, Ferdinand und Prospero fest stellen; es fehlt aber auch nicht an einzelnen besonderen Fingerzeigen des Dichters, von denen hier nur der folgende erwähnt sein mag. In der Mitte des V. Actes werden plözlich Ferdinand und Miranda sichtbar, wie sie — ein sinniges Gleichniss — mit einander Schach spielen. Miranda sagt:

Sweet lord, you play me false.

Darauf erwidert Ferdinand:

No, my dearest love,
I would not for the world;

und nun spricht Miranda die folgenden auf Doppelsinn berechneten Worte;

Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,
And I would call it fair play [1]).

---

1) Was der wörtliche Sinn besagt, liegt auf der Hand. Der Discurs sagt aber auch:
Mir. Es ist falsch, wenn du nur mit mir tändelst.
Ferd. Nicht um die Welt.
Mir. Doch; so musst du mich spielen, dass du dabei um ein Duzend Königreiche streitest; das ist das richtige Spiel.
In Greenes König Alphons streitet Alphonsus ebenfalls um

Das Verdienst der Reformation der Schauspielkunst nimmt Shakespeare für sich nicht in Anspruch, obgleich Stücke wie der Tempest und andere urkundliche Mittheilungen, die wir besizen, keinen Zweifel darüber lassen, dass er auch als Schauspieler entschieden hervorragend gewesen ist [1]). Reformator der englischen Schauspielkunst ist Richard Burbage, welcher seine Kräfte dem englischen Theater schon zur Zeit von Lylys Blüthe gewidmet hatte [2]). Wohl aber vindicirt sich Shakespeare das Verdienst, die englische Schauspielkunst indirect als Dichter bis zu der erreichbaren Höhe gefördert zu haben. Diese historische Thatsache versinnbildlicht er, indem er den Ferdinand von seinem Vater Alonso und dessen Begleitern Antonio und Sebastian durch Prosperos Zauber trennen, dann aber, nachdem er eine Periode schwerer Dienstbarkeit bei Prospero überstanden, durch Mirandas Einfluss zu einem Leben idealer Naturschönheit überführen lässt.

Die Schauspielkunst verwendet die Schöpferkraft der Phantasie ganz nur im Dienste der Dichtkunst; ohne reine begeisterte Liebe zu dieser ist sie daher ausser Stande, ihrer Aufgabe zu genügen. Daher die kraftvolle Betonung der selbstlosen Liebe Ferdinands zu Miranda, deren ästhetisch reinigende Wirkung durch keinerlei sinnliche Regung auf der einen oder der anderen Seite gestört wird. Mirandas Liebe beginnt aber erst dann ihren wohlthätigen Ein-

---

eine Reihe von Königreichen. Unter den Königreichen sind Londons Bühnen gemeint; daher „score". Der Sinn von Mirandas Worten ist: der Globe muss darauf bedacht sein, die Führerschaft über die londoner Bühne zu bewahren; das aber kann er nur, wenn er mich — scil. den Geist des shakespeareschen Dramas — nicht als Tändelei behandelt, sondern als die eigentliche Seele der Kunst selbst.

1) Vrgl. auch den interessanten Aufsaz von Herm. Kurz: Shakespeare der Schauspieler. Deutsch. Sh.-Jhb. VI. 317 ff.

2) Darin dürfte — beiläufig bemerkt — das historische Motiv zu suchen sein, weshalb Shakespeare den Ferdinand zu Alonsos Sohn macht, und in dessen und Antonios Begleitung auf die Zauberinsel verschlagen lässt, wo er erst durch Prosperos Zauber zur reinen Liebe übergeführt wird.

fluss auf Ferdinanden, nachdem sich dieser zu gemeinen Sclavendiensten in Prosperos Haushalt — zum Holz tragen — in demüthiger Selbsterniedrigung bequemt hat. Der Dichter giebt dem Dinge später die Wendung, dass er daraus eine „Holzsklaverei" (wooden slavery) Ferdinands macht. Damit soll keineswegs gesagt werden, dass der Schauspieler sich unter das Joch des Dichters beugen soll; auch hier sind vielmehr historische Motive zur Erklärung heran zu ziehn. Die Lage des Schauspielers, seine missachtete Pariastellung vermochte damals nur der Dichter zu lindern. Dieser ist es, welcher dem Schauspieler sein ideales Material zuführt, und ihn damit über das Niveau des Gemeinen erhebt. Der Schauspieler — das ist Shakespeares Meinung — soll sich im Anschlusse an den Dichter so sehr für seine Kunst begeistern, dass er nur in dieser lebend, sich über die „Holzsklaverei" hinweg hebt. Ein Wort tiefer eigener Erfahrung, das zugleich an den Theaterdichter als Menschenfreund die erhabensten Anforderungen stellt. Eben dieser Gedanke erklärt auch, weshalb Shakespeare den Caliban dieselben Knechtesdienste leisten lässt. Diesem ingrimmigen Thersites fehlt die Flamme reiner Begeisterung ganz und gar, und deshalb verrichtet er eben als Sklav, was er als freier Mann verrichten können sollte; was Ferdinand ohne Murren aus reiner Liebe zur Miranda verrichtet, und so verrichtet, dass sein Sinn immer reiner und freier wird, thut dieser Dämon mit tückischem Zähneknirschen, und so, dass es ihn immer verruchter und teuflischer macht. Dieser Geist zum Herrn der Prosperoinsel gemacht, und das erquickende Utopien ist nur noch eine von Heulen und Hohnlachen durchbebte Hölle! Eine Parallele voll tiefen Sinnes, welche zugleich erkennen lässt, welchen Fehlschuss diejenigen thun, welche wie König (Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ, Leipzig 1873, S. 240) dem Shakespeare eine Abneigung gegen die Schauspielkunst als eine Kunst „blossen Scheines" [1]) beilegen.

---

1) Ich sage ausdrücklich, die Parallele lässt es „zugleich" erkennen; der Schuss kann aber auch gar keinen Treffer geben, weil die Flinte nicht geladen ist. Hat denn König seinen Schiller

Werfen wir nun nochmals einen Blick auf den Sommernachtstraum; derselbe wird zugleich den Vortheil gewähren, einen nicht unerheblichen Fehler meiner Studie zu beseitigen, und recht handgreiflich zu machen, dass weder hier noch im Sommernachtstraume von kalt berechneten Allegorien die Rede ist, sondern dass Shakespeares Phantasieschöpfungen aus dem innersten Herzen aufgekeimt sind.

In Ferdinand und Miranda kehrt das Verhältniss von Theseus und Hippolyta wider. Während aber im Sommer-

---

so wenig inne, nicht einmal zu wissen, dass alle Kunst blosses Spiel, blosser „Schein" ist? Das, was die Schauspielkunst (Spielkunst — auch die Engländer sagen „play"!) unvortheilhaft von anderen Künsten unterscheidet, ist nur der Umstand, dass der Künstler während seiner Production sich nicht keusch zurück ziehen kann, sondern öffentlich produciren muss; eine Nothwendigkeit, die er allerdings mit dem ausübenden Musiker theilt, die aber bei ihm viel nachtheiliger ist, weil er seine ganze Person öffentlich dem Scheine opfern muss. Das verdirbt sehr viele Menschen, so dass das tausendjährige Vorurtheil gegen die histriones nichts weniger als unerklärlich oder befremdlich ist. Ganz anders liegt die Frage, ob die Pariastellung des Schauspielers dem Dichter nicht doch zu guterlezt unerträglich geworden ist. Wir dürfen zwar annehmen, dass es ihm schliesslich gelungen, sich auch social über das Parianiveau weit hinaus zu arbeiten — Fortune, sagt Prospero I. 2, now my dear lady; — ebenso sicher dürfen wir aber auch annehmen, dass die Art und Weise, wie Ben Jonson für die Erniedrigung derselben Kunst arbeitete, an deren Hebung Shakespeare sein ganzes Leben gesezt hatte, ihn zum grossen Theile deshalb mit im tiefsten Herzen kränkte und verstimmte, weil er mit klarem Auge die widrigen Folgen voraussah, die diese Depression auf die sociale Stellung des Schauspielers äussern musste, um so unfehlbarer äussern musste, weil zugleich die puritanische Bewegung, dank der sinnlosen Politik Jacobs I in mächtigstem Steigen begriffen war. Die widrigen Empfindungen, die sich in Folge dessen der Seele Shakespeares bemächtigten, haben sicher nicht wenig dazu beigetragen, die Erschöpfung seiner poetischen Kräfte zu beschleunigen; und insofern darf gewiss das schauspielerische Pariathum als ein indirecter Bestimmungsgrund bei seinem Abgange von der Bühne betrachtet werden; aber eben nur als indirecter. Hätte Shakespeare in sich noch die Kraft zur Fortsezung des Kampfes gefühlt, er wäre sicher noch nicht gegangen. Ich wenigstens gestatte mir, das aus dem Tempest herauszulesen.

nachtstraume die Schauspielkunst unter dem Bilde der kothurnten (buskined), tanzenden (bouncing)[1]) Amazone, die Dichtkunst im Bilde des Theseus dargestellt wird, ist hier umgekehrt der Dichtung die Rolle des Weibes, der Schauspielkunst die Männerrolle zugetheilt. Im Sommernachtstraume tritt der Dichter seine Herrscherlaufbahn an; er muss sich als siegender (conqueror) Theseus Bahn brechen; die Schauspielkunst hat ihre Empfängniss erst von ihm zu erwarten. Im Tempest liegt die abgeschlossene Dichterlaufbahn vor seinen Augen; nur die Schauspielkunst kann seiner Dichtung das Leben erhalten, denn sie ist durch und durch Theaterdichtung. Im Scheiden vermählt er daher seine tadellos schöne Tochter dem nicht minder geliebten Ferdinand, und hinterlässt sie somit seiner Nation als sein ein und alles, was er zu geben hat, hoffend, dass es auch nach seinem Scheiden der Schauspielkunst noch gelingen werde, sich in den von ihm vorgezeichneten Bahnen zu halten.

Der sonstige Inhalt des Tempest ist im wesentlichen eine Versinnbildlichung der Kämpfe, welche der Dichter glücklich[2]) bestanden, und denen zum Troz es ihm durch Gottes wunderbare Fügung[3]) möglich geworden, seiner Tochter nicht bloss das Leben zu retten, sondern sie auch zur musterhaften Schönheit an Leib und Seele auszubilden. An diese Schilderung reiht sich die Versinnbildlichung der Gefahren, welche seinen Kunstschöpfungen in Zukunft drohen[4]),

---

1) D. i. nicht, wie Oechelhäuser sehr schwungvoll sagt „schwabbelig“, sondern hängt mit dem jigging im Prologe zum I. Theile von Marlowes Tamerlan, sowie überhaupt mit dem sogen. Jigs aufs engste zusammen.

2) Daher der Name Prospero.

3) Daher der Name Miranda, bei dem allerdings auch an das italien. verb. mirare (fest ansehn; anschauen), dessen Bedeutung Sh. sicher gekannt hat, gedacht scheint.

4) Es ist nothwendig, hier eine Stelle aus IV. 1 herauszuheben. Prospero sagt dort:

like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea all which it inherit, shall dissolve,

die aber die ästhetisch kathartische Macht von Prosperos Zauber siegreich überwindet.

And, like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind.

(Die wolkenbedeckten Thürme, die schimmernden Paläste, die feierlichen Gotteshäuser, ja sogar der mächtige Erdball mit all seinem Reichthum, muss sich einst auflösen wie das künstliche Luftschloss dieser Dichtung; und wie der wesenlose Schein dieses Schauspiels dahin schwand, wird nicht einmal ein Wölkchen mehr andeuten, dass er gewesen).

Die Shakespeare-Forschung hat längst bemerkt, dass der Dichter sich bei diesen Worten an eine Stelle aus der Tragödie Darius des Grafen Sterline angeschlossen hat; die Tragödie selbst stellt den Untergang des persischen Reiches unter Darius Codomannus dar, und die betreffende Stelle, die der Leser sowohl bei Elze (Abhandl. S. 238) wie auch in der Einleitung zum Tempest bei Delius allegirt findet, ist ein elegisches Eingeständniss der kurzlebigen Nichtigkeit der menschlichen Herrschergrösse, wie sie der Monarch und die kirchliche und weltliche Aristocratie im Völkerleben darstellen. Elze hat a. a. O. diese Anlehnung zur Fixirung der Entstehungszeit des Tempest benuzt; und darin wird man ihm insofern beistimmen müssen, als sie erweist, dass der Tempest nicht vor 1604, als dem Jahre gedichtet sein kann, wo Sterlines Darius in London im Buchhandel erschienen ist; Elze hat indess — meiner Ansicht nach — in seiner Argumentation, welche darauf ausgeht, aus jenem Anklange nicht bloss einen terminus a quo, sondern auch ad quem zu machen, und insofern ohnehin schwächlich ist, einen Umstand übersehn, den ich für sehr wichtig halte. Wie nämlich Shakespeare unwillkürlich, und sicher nicht ohne Einfluss des greeneschen König Alphons, bei Prosperos Verschwörung der schwarzen Kunst an die Medea denkt, und die Zauberformel benuzt, mit welcher dieselbe die bösen Geister citirt, so lehnt er sich hier unwillkürlich an Sterlines Worte an, weil auch er an die Zerstörung eines grossen Reiches denkt. Prosperos Worte haben etwas alttestamentlich prophetenhaftes, und sind erst vollkommen verständlich, wenn man sie als ahnungsvolle Voraussage der kommenden puritanisch levellistischen Revolution versteht, welche in Missachtung aller ästhetischen Bedürfnisse des Menschen des Dichters Werke unter dem Schutte der Ruinen begraben wird, in welche die „schimmernden Paläste", die feierlich geschmückten Gotteshäuser und die hoch anstrebenden Kirchen, mit einem Worte die aristocratischen Denkmale der Zeit verwandelt sind, welche ihn, den Dichter, gezeugt und genährt hat.

Das Grossartigste, was je im Stile schöner Diction über die kathartische Wirkung der Kunst geschrieben ist, sind diese symbolischen Stellen des Tempest. Obwohl meine Untersuchung streng genommen mich an diesem Punkte schweigend vorüber führt, sei es doch gestattet, hier einige kurze Bemerkungen darüber einfliessen zu lassen, weil sich daraus ergeben wird, dass mich meine Auffassung des Tempest ziemlich nahe an die Auffassung von Meissner und Ulrici heran führen würde, wenn ich etwas wollte, was ich aus wohl erwogenen Gründen nicht will, nämlich von der historischen Concretheit des Stückes absehn.

Die Sturmscene, mit welcher der Tempest beginnt, und die Meissner mehrmals wenig zutreffend, als „Vorspiel“ bezeichnet, ist das Gegenstück zu derjenigen Sturmscene, die Prospero selbst in Folge von Antonios Verrathe hat aushalten müssen, von welcher er in der unmittelbar darauf folgenden Scene der Miranda eine so überaus ergreifende Schilderung macht [1]. Meissner macht über das vermeint-

---

1) Der Titel „See und Seefahrt, nebst dem metaphorischen Gebrauch dieser Begriffe in Shakespeares Dramen“, welchen eine Programmarbeit des Dr. Joh. Schümann an der Thomas-Schule in Leipzig (1876) führt, hatte in mir die Hoffnung erregt, ich würde dort eine Untersuchung namentlich des typisch symbolischen Gebrauchs finden, welchen Shakespeare von dem gewaltigen Naturelement der See macht, das — wie Schümanns Aufsaz selbst zur Evidenz zeigt — seine Phantasie gewaltig erregt hat; indess ich habe mich gewaltig getäuscht gefunden. Den Begriff „tempest“ hat Schümann überhaupt noch keiner Besprechung unterzogen, sondern dieselbe einer II. Abtheilung seines Aufsazes vorbehalten, die bisher noch nicht erschienen ist; und was er über die See beigebracht hat, ist zwar recht vielerlei; indess irgend ein durchschlagender Gedanke von ästhetischer Tiefe findet sich nicht darunter, und wenn er sich darunter fände, so würde er nicht zur Geltung kommen, weil Schümann uns gar nicht die Ruhe lässt, über irgend etwas nachzudenken, an irgend einer Stelle zu verweilen, sondern unaufhörlich mit theilweis ganz gleichgültigen, allgemeinen Belehrungen auf uns einstürmt, die unter Umständen wohl ein brauchbares Material für den Commentator angeben können, in dieser von Hense entrirten Form des philologischen Shakespearestudiums aber vollkommen tote Masse bleiben. Gelegentliche, durchgehends unbewusste und unwillkürliche

liche Vorspiel vielerlei theils sprachliche, theils psychologische

---

poetisch metaphorische Verwerthungen der See mit allem ihrem Zubehöre an Moventien und Mobilien, kommt — wie Schümann selbst constatirt — auch in der Prosa tausendfach vor, und es hat daher keinen ästhetischen oder auch nur sprachwissenschaftlichen Zweck, jeden einzelnen Fall zu notiren, wo der Dichter ein Wort wie See ausspricht. Ganz anders dagegen liegt die Sache in denjenigen Fällen, wo der Dichter die See in dem von Volkelt fest gestellten Sinne von Symbol gebraucht. Diese Fälle heben sich imponirend von allen übrigen ab, und sie sollten daher auch in einer Abhandlung wie die Schümanns mit gebührender Auszeichnung behandelt werden. Schümann selbst muss z. B. (S. 14 N. 3) constatiren, dass schon von Alters her die Seefahrt — ja, wie Pipers Ausführungen über dieselbe Materie beweisen — die See selbst, das Symbol des Menschenlebens, namentlich von seiner sinnlichen Seite aus betrachtet, ist. Diese Auffassung der See — und die daraus sich von selbst ergebende symbolische Auffassung des Seesturmes — ragt tief in Shakespeares Werke hinein, und überall, wo sie sich findet, wirkt sie machtvoll pathetisch. So, wenn Hamlet III. 1, 388 klagt, dass er sich wappnen soll „gegen eine See von Plagen"; so in Oberons Vision, wenn die wilde See im Verhältniss zu der Frechheit der kenilworther Spiele als ruhig (civil) erscheint; so vor allem im Tempest. Prosperos Erzählung von den Seestürmen, die er erlitten, der Seesturm, mit welchem das Stück beginnt, und der in der Antimaske sein burlesk satirisches Gegenstück findet, indem Stephano, Trinculo und Caliban von Ariel in eine faule Pfüze geführt werden, sie ruhen durchaus auf dieser pathetisch symbolischen Auffassung der See. Grade im Tempest aber hat Shakespeare an hervorragender Stelle mit Bestimmtheit seine Stellung zu der typisch symbolischen Bedeutung der See als dem durch Leidenschaften getrübten rein sinnlichen Leben zu erkennen gegeben, und die philologischen Commentatoren des Shakespeare würden mit der betreffenden Stelle sicher — ebenso wie mit der vorher berührten Stelle des Hamlet — viel besser fertig geworden sein, wenn sie den Wald vor Bäumen gesehn, und nicht vielmehr an der sehr nahe liegenden allgemein symbolischen Bedeutung der See vorüber gegangen wären, als wäre dieselbe niemals anerkannt gewesen in der Welt. Die Stelle ist folgende. Ariel sagt III. 3 zu Alonso, Antonio und Sebastian:

Destiny,
That has to instrument this lower world
And what is in't, the never surfeited sea
Has caused to belch up you, and on this land u. s. w.

Bemerkungen, die schon dadurch ihren eigentlichen Zweck verfehlen, dass sie etwas zu planlos durch einander geworfen sind, bei denen aber — mag das Einzelne noch so gut sein — grade die Hauptsache übersehen ist. Die Sturmscene zieht von vorne herein eine Parallele zwischen Prosperos Feinden und dem unglücklichen Prospero selbst, welche beide Theile durch ihre Gegensäzlichkeit in schärfster Weise charakterisirt, und uns dadurch gleich am Anfang des Stückes die bestimmteste Gewähr dafür liefert, dass dieser Prospero der Mann dazu ist, den Alonso mit seinem ganzen Geleite zu überwinden. Aber mehr noch. Die Sturmscene regt die sinnlich egoistische Leidenschaftlichkeit von Prosperos Feinden im Kampfe um die Existenz mit denkbar vollster Stärke auf, und wird dadurch zum natürlichen Ausgangspunkte des nun beginnenden stufenweis sich entwickelnden kathartischen Verfahrens, das ja nothwendig an die Leidenschaft anknüpfen muss.

Unter der schiffbrüchigen Gesellschaft ist nur ein Mann, der es mit Prosperos Standhaftigkkeit in der Sturmgefahr aufzunehmen vermag, der alte „Rath" Gonzalo, dessen Privileg es geworden ist, von den modernen Shakespearekennern misskannt zu werden, und den auch Meissner keineswegs zum vollen gewürdigt hat. Dieser Mann bewährt sich als echter Prediger, indem er, im Bewusstsein seiner Unschuld, und gestüzt auf ein biederes Gottvertrauen, auch im ärgsten Sturm die Heiterkeit des Humors nicht verliert. Andächtig macht ihn die Gefahr, nicht furchtsam; er weint deshalb auch so wenig wie er flucht, sondern geht beten. Genug seine Haltung gleicht aufs Har derjenigen des Prospero; denn wenn dieser leztere während des Sturmes, den

---

Das heisst zu Deutsch: Diejenige Schicksalsmacht, welche sich dieser niedereren Welt der Sinne, und alles dessen, was sie umschliesst, also auch der niemals zu sättigenden See, als Zweckmittel bedient, hat eben die See erregt — durch den Sturm im I. Akte — euch auszuspein u. s. w. Der Leser vergleiche damit meine Ausführungen über das Elfenlied: Come to these yellow sands u. s. w. (S. 223, 224, Note), und er wird sich ohne weiteres überzeugen, dass ich recht habe, und dass der angedeutete symbolische Gesichtspunkt den Tempest durchzieht.

er auszuhalten hat, „die See mit Thränen deckt“, so gelten seine Thränen nicht der Furcht, wie Meissner unbegreiflicher Weise behauptet, sondern dem Kummer über seines Bruders lieblosen Verrath; ein Unglück, das Gonzalo nicht zu beklagen hat. Wie ich bereits erwähnt, rühmt Prospero dem Gonzalo nach, sein Tröster in der Noth gewesen zu sein; auch dem Könige Alonso sucht er religiösen Trost zu bieten; doch dieser, ganz weltlich irdisch gesinnt, sinkt haltlos nieder, ein Spielball Fortunas, weil sein Geist Gonzalos Trost nicht zu fassen vermag. Ein scharfer Gegensaz zwischen Alonso und Prospero, dem aber noch ein anderer stärkerer folgt. Dem Prospero gereicht sein Vaterbewusstsein zum höchsten Troste in der Gefahr; sein Töchterchen ist ihm das Himmelspfand seiner Rettung; Alonson stösst dagegen der Gedanke, dass auch sein Sohn mit ihm untergehen soll, in die finsterste Nacht der Verzweiflung. Nicht so apathisch wie Alonso sind seine beiden Gefährten Antonio und Sebastian; von gottergebener Geduld und Fassung ist aber bei ihnen erst recht nicht die Rede, beide bösartig, Antonio aufgeregt frevlerisch, Sebastian, phlegmatisch verbissen, suchen sie sich für das Scheitern ihres Schiffes — d. h. ihres Lebensschiffes — durch zänkisches Geschimpfe dem gemeinen Schiffsvolk gegenüber zu entschädigen.

Diese Vergleichung macht uns den Siz klar und die Natur der Seelenkrankheit, an welcher diese drei leiden. Welches Heilverfahren aber schlägt Prospero gegen sie ein? Das Stückchen Erde, die Insel, auf die ihn ein günstiges Geschick verschlagen, ist von mildem Klima, durch Prospero selbst von den Ungethümen befreit, die es anfänglich beherrscht, nun zu einer heiteren Welt des Spieles geworden. Und diese Welt von menschlich sinnlicher Leidenschaft befreit, muss diese sinnlich Befangenen heilen, so weit bei ihnen überhaupt eine Heilung möglich ist. Zunächst freilich bleiben sie noch von Leidenschaft betäubt. Der blosse Eintritt in die reine Luft dieser Friedensinsel kann natürlich nicht mit eins ihre Leidenschaft wie Nebel verflüchtigen; ja ihre Krankheit ist so tief eingerostet, dass sie nicht einmal das erquickende Klima spüren; nur Gonzalo, welcher troz seines Alters seine kindliche Naivität

gesund erhalten, empfindet sofort, dass sie in eine Welt gerathen, deren einziges Gesez die Kindesunschuld ist. Der Zauberer-Dichter Prospero wird also, um seine kranken Gefangenen gesunden zu lassen, noch sein Geisterspiel entwickeln müssen, das sie zu neuem Leben überführt. Bei der wesenhaften Verschiedenheit der Krankheit Alonsos, die nur in schwächlicher Nachgiebigkeit gegen die Sinnlichkeit besteht, von Antonios und Sebastians Bosheit, deren verbittertes Herz die Welt zerstören möchte, weil sie ihren Willkürplänen widerstrebt, musste natürlich aber das Heilungsverfahren bei ersterem einen ganz anderen Erfolg haben wie bei den lezteren. Den Alonso versenkt der vermeintliche Verlust seines Sohnes in wahrhaft edlen Gram, welchen Prospero mit Hilfe seiner Geister immer und immer wieder anzufachen versteht, so dass er, der Dichterzauberer, es schliesslich ist, welcher seiner Leidenschaft Mass und Richtung bestimmt. Dies in symbolischer Handlung dargestellt zu haben, — eine Thatsache, von welcher der Leser sich selbst bei aufmerksamem Studium des Tempest überzeugen muss — ist das ausserordentliche Meisterstück des Tempest. Prospero führt den Alonso, der ja — wie ihm Ariel nicht unbedacht zuruft — hier völlig von der Aussenwelt isolirt, nur auf sich selbst und seine gramvollen Vorstellungen beschränkt ist, durch eine Reihe von Visionen einem immer stärkeren Bedürfnisse nach wahrhaft geistigem Troste zu, nach demjenigen Troste, den er anfänglich während des Seesturmes von Gonzalo anzunehmen unfähig war. Die Veredlung der Leidenschaft hat also unbemerkt die Veredlung des ganzen Menschen angebahnt, und in diesem Stadium hebt ihn Prosperos Hand, gleich einem lichten Engel aus Dantes Paradiese, eine mächtige Stufe höher, indem er sein Trostbedürfniss stillt. Aber auch damit ist Alonsos Heilung noch nicht abgeschlossen. Nachdem er so von Stufe zu Stufe dahin geführt ist, dass in ihm nicht mehr der bloss sinnlich trachtende, sondern der durch und durch moralische Mensch zur vollen Activität gelangt, wird endlich sein lezter Herzenswunsch erfüllt. Plözlich lässt Prospero ihn seinen heiss ersehnten Sohn Ferdinand wider erblicken; aber es ist nicht mehr der alte Ferdinand, sondern ein verklärter

Ferdinand, der Bräutigam Mirandas. Die dramatische Schönheit selbst erfüllt den vom Zauberer-Dichter Prospero erzeugten und erzogenen Herzenswunsch und lässt den König Alonso im tiefsten Herzen empfinden, welch edle Freiheit es unserem Gemüthe gewährt, aus der Hand der Schönheit die Erfüllung unserer Herzenswünsche zu empfangen. Der König, welchen Prospero in seiner Unterredung mit Miranda I. 2 noch als „an inveterate enemy of mine" bezeichnet — ein Ausdruck, bei dem nicht sowohl an Shakespeares persönliches Verhältniss zu Lyly, als vielmehr an seinen künstlerischen Antagonismus gegen denselben gedacht sein kann — versöhnt sich nicht allein mit Prospero, sondern tritt sogar in ein freundschaftliches Verhältniss zu ihm.

Nur ein Geist, der sich vollständig über die Sturmfläche der Leidenschaft erhoben hat, ist im Stande, die fremde Leidenschaft so zu bezaubern, wie es Prospero thut, indem er Alonsos Gemüth ergreift und mit sich fort reisst. Der sinnlich ungereinigte Geist, der sinnlich leidenschaftliche wird unfehlbar einen ganz anderen Weg einschlagen, und uns wesentlich von der Verstandesseite aus zu beeinflussen suchen. Ein besonderer praktischer Ausfluss dieser ästhetisch ungereinigten Weltstellung ist die poetische Abschreckungstheorie, worunter ich nicht jene magische Ueberwältigung des Schuldigen verstehe, welche in grossem Massstabe veranschaulicht ist durch die Wirkung, welche das Zwischenspiel im Hamlet auf den König Claudius ausübt, sondern die Verhässlichung des Hässlichen, welche nach der Intention der unkathartischen Seelen den Zweck hat, die Menschheit von ihren gemeinen Lastern zurück zu schrecken; aber jedes Mal ohne Ausnahme ihren Zweck verfehlt, weil sie eben ästhetisch nicht wirksam sein kann. Diese poetische Abschreckungstheorie spielte ihre Rolle in der ästhetischen Theorie und Praxis der Theaterdichter während Shakespeares Jugendperiode — ich erinnere an Marlowes Juden von Malta, der ganz und gar unter der Herrschaft dieser Theorie steht, an Greenes und Lodge's (oder Nashs?) gemeinsames Stück: Ein Spiegel für London und England, an Greenes König Jacob IV u. s. w. u. s. w.; dieselbe Abschreckungstheorie wurde später von Ben Jonson wider aufgenommen, und bis zur widerwärtigsten Karrikatur gesteigert.

Meisterhaft ist es demnach von Shakespeare, dass er an den Gestalten des Antonio und Sebastian grade die unästhetische Wirkung der poetischen Abschreckung zeigt. Jene beiden Männer — ich überlasse es dem Leser, sich davon zu überzeugen — werden nicht ästhetisch gereinigt, was ohnehin bei dem schweren Schuldbewusstsein, das auf ihnen lastet, eine völlige Unmöglichkeit sein würde; sie werden aber auch nicht, wie König Claudius zerschmettert, sondern Prospero sezt sie der widerwärtigen Wirkung ihrer eigenen Abschreckungstheorie aus, und närrt sie, die verstimmten, dadurch in die Verstimmung des Wahnsinns hinein. Das ästhetisch psychiatrische Verfahren Prosperos gegen sie ist formel damit allerdings noch nicht beendet, ja es findet schliesslich, nachdem sie noch mit Alonso das Stadium der religiösen Beeinflussung durchgemacht haben, sogar zwischen ihnen und Prospero nicht weniger eine Versöhnung statt, wie mit Alonso; indess diese Versöhnung, welche lediglich durch Rücksicht auf den Abschluss der Handlung, vielleicht auch mit durch schonende Rücksicht auf Jonson, geboten ist, enthält keine innere zu uns sprechende Wahrheit. In Wahrheit nehmen Antonio und Sebastian, denen der Dichter, gehindert durch den historischen Untergrund seiner ganzen Darstellung, nicht einmal ein Wort der Reue oder des Schuldbekenntnisses in den Mund gelegt hat, in derselben Gemüthsverfassung von Prosperos Insel Abschied, in welcher sie gekommen sind.

Es scheint mir völlig zweifellos, dass Shakespeare in diesem Parallelismus zwischen Alonso auf der einen, Antonio und Sebastian auf der anderen Seite, eine Parallelisation der verschiedenen Wirkung der richtigen und falschen ästhetischen Theorie beabsichtigt hat; und zwar scheint mir das um so mehr, weil die Abschreckung — ich widerhole: aller Wahrscheinlichkeit nach — durch Karrikaturen der jonsonschen Karrikaturen im Volpone von Prospero bewirkt wird. Troz dieses durch die historischen Verhältnisse bedingten Misstones, zu dem sich in Dantes grosser Dichtung sehr bedeutende Analoga nachweisen lassen würden, sowie ungeachtet der hervorgehobenen kathartischen Wirkungslosigkeit von Prosperos Zauber auf Antonio und Sebastian, ruht dennoch auf dem Schlusse des Tempest jener unzerstörbare

sittliche Friede, welcher die echte Religiosität ist, jener Friede, zu welchem Dante seine Leser im Paradiso zu erheben sucht; und ich bin gewiss, Dante hat nicht wenig an Shakespeares Tempest mit gearbeitet.

Ich schliesse mit der Bemerkung, dass der Tempest und Volpone es mir zur völligen Gewissheit machen, dass Shakespeare ein Dantekenner im strengsten Sinne des Wortes gewesen ist.

Der Umstand, dass ich hier von Shakespeares tiefer Religiosität zugleich in Verbindung mit seiner Abneigung gegen die Puritaner und seiner Zuneigung zu Dante habe sprechen müssen, zwingt mich noch einige Worte einzuschalten, welche meine Darlegungen vor tendenziösem Missbrauche durch confessionelle Bornirtheit oder gar jesuitische Rabulisterei und jesuitischen Fanatismus sicher stellen sollen. Der leztere hat sich nämlich h. z. T. erdreistet, Shakespearen als Anhänger des Ultramontanismus für sich zu vindiciren, und die gleiche Ansicht auf dem Wege des „Familien-Shakespeare“ unter einem Lesepublicum zu verbreiten, dessen Umgarnung er sich seit Jahrzehenten mit gleich vieler Zudringlichkeit, Zähigkeit und Schlauheit hat angelegen sein lassen, und welches er nachgrade schon durch eine unübersteigliche chinesische Mauer gegen alle exoterischen Einflüsse abgesperrt hat. Diesen gewerbsmässigen Lügnern ist natürlich ein grosser Dienst erwiesen, wenn nachgewiesen wird, dass eine Persönlichkeit von der Eminenz Shakespeares sich am Abend seines Lebens in den Nothhafen des allein selig machenden Katholicismus geborgen hat. Der Beweis braucht gar nicht absolut kugelfest zu sein gegen die Schüsse der Logik; es genügt schon ein ungefähres „Gewissermassen“, da man in den chinesischen Regionen der viri obscuri infallibilitatis recht gut versteht, auch Fragen der reinen Geschichte so sehr mit dem Glaubenszucker zu überlackiren, dass der grösste Widersinn, die handgreiflichste Lüge dem bethörten Volke als schönstes Bonbon herunter geht. So gewiss es nun auch ist, dass ein Anhänger Dantes kein Anhänger der Jesuiten, der Ultramontanen sein kann, und dass Shakespeare die Puritaner

nicht als Religionspartei, sondern als pharisäische, in echt ultramontaner Weise sich hinter der Religion versteckende politische Partei gehasst, gefürchtet und bekämpft hat, so wäre es denn doch sehr leicht möglich, dass die Herren Jesuiten aus den angedeuteten Thatsachen mit gewohnter Geschicklichkeit einen neuen recht starken Strick drehten, um daraus einen Strang zu machen, der Shakespearen zwänge ihren Wagen zu ziehn, sofern ich nicht vorbeugte. Und Gott sei Dank, liegen die Dinge doch so, dass sich vorbeugen lässt. Als Vorkost für die Medicin, die ich ihnen einzugeben habe, diene den Herrn Jesuiten zunächst eine kleine Stelle aus Troilus und Cressida, welche ich unten in der Note besprochen habe[1]); die Hauptpurganz soll, hoffe ich, nicht weniger scharf wirken.

---

1) Was meinen die Herren fratres dissocietatis Jesu zu folgender Stelle aus Troil. u. Cress. I. 2? Pandar macht der Cressida eine Beschreibung von einem vollendeten jugendlichen Cavalier, das heisst von einem stuzerigen Weibernarren im damaligen englischen Stile, indem er sie fragt: Is not birth, beauty, good shape, discourse, manhood, learning, gentleness, virtue, youth, liberality, *and such like*, the spice and salt, to season a man? und Cressida erwidert darauf: Ay, a minced man; and then to be baked with no date in the pie, for then the man's date 's out. Das heisst auf gut Deutsch: Ja wohl ein stuzeriger Geck (minced man), dessen Bestimmung es ist später, wenn er vollständig ausgemergelt ist (then with no date; vrgl. Halliwell, Dictionary of archaisms and provincialisms, 2 voll. London 1847 s. v. dateless), sich von den katholischen Pfaffen die Hölle heiss machen zu lassen (to be baked in the pie; pie bedeutet, nach Halliwell a. a. O. u. a. auch, the popish ordinal); denn die Zeit, sich als Mann aufzuraffen, ist dann verpasst.

Wollen die Herren Jesuiten noch lange Finger machen?

Die entscheidende Bedeutung dieser Stelle für die in Rede stehende Frage würde noch ungleich imposanter hervortreten, wenn es mir möglich wäre, hier den Zusammenhang, in welchem sie steht, noch etwas eingehender zu erörtern; indess ich gebe mich der Hoffnung hin, dass schon der Umstand eine recht verständliche Sprache führen wird, dass es Pandar und Cressida sind, welche diese Frage zusammen verhandeln. Einem Manne, der durch innere Kämpfe so ausgetragen ist, wie Shakespeare — ich werde davon zum Theil noch die Beweise liefern, dass er als Mensch nicht kleiner ist, wie Dante, dieser von Schlosser

Lassen wir auf einen Moment noch die Frage aus den Augen, zu welcher Religion sich Shakespeare bekannt, welche Stellung er überhaupt zum religiösen Bekenntnisse eingenommen habe, und concentriren wir uns ganz auf die Frage, ob der Ultramontanismus berechtigt ist, in Shakespeare einen heimlichen oder offenen Anhänger zu begrüssen; dem alternden Shakespeare — es ist monströs zu denken — romantisch katholisirende Tendenzen à la Stollberg beizumessen? Ich sage unbedingt: Nein! Es ist bekannt, wie — fast übertrieben — die Furcht der Engländer in der lezten Zeit der Elisabeth und unter Jacob I grade gegen den Ultramontanismus, ganz besonders aber gegen den Jesuitismus war. Die Kämpfe der Elisabeth gegen Spanien, durch welche die von Heinrich VIII begonnene Kirchenreformation erst gesichert und zum Abschlusse gebracht wurde, galten der ganzen englischen Nation als Kämpfe gegen den jesuitischen Ultramontanismus; und es lässt sich nicht nur nicht bezweifeln, nein, auch nicht leugnen, dass Shakespeare diese Ansicht getheilt hat, und zwar getheilt mit echt englischem Nationalgefühl, mit dem Stolze, welchen ein gerechter Sieg erzeugt. Es lassen sich dafür zwei Aussprüche aus seinen Dramen beibringen, von denen der eine allerdings dunkel, weil in allegorische Form gefasst ist, der andere dagegen so hell leuchtend wie die Sonne, so unzweideutig bestimmt, dass er unsere Frage ein für alle Mal entscheidet, mag ein pedantischer Jesuitenfleiss noch so viel Inzichten in Mönchs- und Nonnenkutten u. s. w. aus Shakespeares gesammten Werken für seine angebliche katholisi-

---

mit Recht grade als Mensch so hoch gestellte, den fratribus Societatis Jesu glücklicher Weise so tief verhasste Dante — einem solchen Manne, der von der pädagogischen Dressur der Jesuiten rein gar nichts, von der freien Schöpferkraft der auf eigenem Denken und Fühlen ruhenden Menschennatur dagegen alles in sich hat, was Menschen der relativen Zeitmessung nach in sich haben können; einem solchen Mannne können in Wahrheit die Jesuiten niemals beikommen; doch ist es leider bekannt genug, dass das „in Wahrheit" von den Jesuiten durch „Dressur" ersezt wird. Und genau dasselbe Dressursystem wenden sie an, indem sie den Leuten vorlügen: Shakespeare ist unser! Schluckt die „pie" nieder, und behauptet dann ferner: Shakespeare ist unser!

rende Romantik zusammen schleppen. Der erste Ausspruch findet sich widerum in Troilus und Cressida, wo Ulysses III. 3 zum Achilles sagt:

The cry went once on thee,
And still it might, and yet it may again,
If thou wouldst not entomb thyself alive,
And case thy reputation in thy tent;
Whose glorious deeds but in those fields of late,
Made emulous missions mongst the gods themselves

(veranlasste den Pabst zu einer besonderen Mission an Philipp II),

And drave great Mars (eben Philipp II) *to faction.*

Die zweite Stelle ist die weltbekannte Stelle am Schlusse von Heinrich VIII, wo Cranmer sagt:

In her (Elisabeths) days, every man shall eat in safety
Under his own vine what he plants; and sing
The merry songs of peace to all his neighbours.
God shall be truely known u. s. w.

Ich denke, es wird wohl niemand auf den Einfall kommen, zu leugnen, dass wir hier Shakespeares eigne Ansicht vor uns haben; und ich denke ferner, beide Stellen zusammen schliessen jeden Zweifel darüber aus, dass Shakespeare auch in seinen späteren Jahren — Troilus und Cressida gehört zu den lezten Stücken — sich, troz seines Widerwillens gegen die puritanische Monotonie durch und durch als Protestant fühlte, den Sturz des Papstthums von seinem kirchlichen Primat, und damit von seiner weltlichen Herrschaft für ein allgemeines Menschenglück gehalten hat.

Nun erst fragen wir, welche religiöse Haltung nahm er als Protestant an?

Meiner ehrlichen Ueberzeugung nach hat ein Mann, der es nicht für seine Aufgabe erkannt hat, auf religiösem und kirchlichen Gebiete zu wirken, ein Recht darauf, mit solchen Fragen unbehelligt zu bleiben. Wie wir Menschen nun aber einmal sind, reizt uns das Geheimniss am meisten, und wir können es daher nicht unterlassen, die hoffnungslose Untersuchung nach Shakespeares Glaubensbekenntniss anfzunehmen, wie wir sie bei Göthe und Schiller aufgenommen haben, und zwar recht zum Nachtheile der Sache aufge-

nommen. Ich für meine Person werde mich natürlich nicht auf so ergebnisslose Allgemeinheiten einlassen, wie König; nur zweierlei will ich constatiren. Elze hat sich in jüngster Zeit in einem besonderen Aufsaze, der auch in seinen „William Shakespeare“ in unerherblich veränderter Form übergegangen ist, bemüht, Shakespearen zum bloss reflectirenden Rationalismus herüber zu ziehn. Das ist meiner Ueberzeugung nach ein Unrecht. Weder mit dem Dichtergenie, das einen angeborenen Hang zum Mysticismus hat, ist ein solcher Rationalismus verträglich, noch entsprach derselbe den damaligen Zeitverhältnissen; denn auf die — ohnehin ms. Es. höchst zweifelhafte — Skepsis eines Marlowe wird man nicht hinweisen wollen. Ueberdies aber liefern Dramen wie der Tempest, Mass für Mass, der Sommernachtstraum mit ihren biblischen Motiven den unwiderleglichen Beweis, dass die Religion bei Shakespeare nicht bloss Verstandessache, sondern Gemüthssache, tiefes Herzensbedürfniss gewesen ist. Das ist aber — und damit komme ich auf den zweiten Punkt — unstreitig, oder lässt sich wenigstens a priori mit grösster Sicherheit annehmen, dass Shakespeare in der Reflexion sich nicht unter die suveräne Herrschaft des Dogmas gestellt hat. Wie Elze in seinem William Shakespeare genugsam angedeutet hat, hatten die Naturwissenschaften damals in Baco von Verulam einen mächtigen Vertreter. Bacons Einfluss auf Shakespeare ist unleugbar; und dass Shakespeare ebenso wie Göthe eine ausgesprochen starke Neigung für naturwissenschaftliche Beobachtungen gehabt hat, steht durch seine Werke unumstösslich fest. Shakespeare muss daher einen Standpunkt eingenommen haben wie derjenige, den Schiller in seinem Aufsaz über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen [1]) bekundet. Ob dagegen sein Standpunkt schon der historische, oder richtiger geschichtsphilosophische Lessings (in seinen Aphorismen über die Erziehung des Menschengeschlechts) gewesen, das dürfte nicht zu entscheiden sein. Ich für meine Person halte diesen Standpunkt für den richtigen, möchte aber doch be-

---

1) Vrgl. auch Elze, W. Sh., SS. 451 ff., 460 ff.

zweifeln, dass Shakespeare schon das hinreichende Material besessen, ihn sich anzueignen.

II.

Elze nennt (Will. Sh. S. 176) die Besprechung von Shakespeares Verhältniss zu Ben Jonson eine „dornige“ Arbeit. Wie ich dieses Wort verstehe, meint Elze, dass das freimüthige Urtheil, es habe zwischen den beiden Dichtern eine starke Disharmonie bestanden, und dass die Schuld davon lediglich in Jonsons unvernünftiger und dreister Anmassung zu suchen sei, zu gewärtigen, in gewissen Kreisen höchst missliebig zu klingen. Schön wäre es ja, wenn England ein analoges Beispiel eines so reinen und edlen Freundschaftsbundes zweier Dichtergrössen aufzuweisen hätte, wie er die Seelen unserer beiden deutschen Dichterheroen Göthe und Schiller verknüpfte, nachdem dieselben sich einander erkannt und in einander eingelebt hatten; und es ist daher natürlich, dass gewisse Geister, die nicht stark genug sind, ihren Blick durch das Medium des vaterländischen Ruhmes hindurch dringen zu lassen, in der That in dem Verhältnisse der beiden englischen Dichter eine annähernd ähnliche Realisirung des menschheitlichen Gesellschaftsideals gesehen haben, und dass andere Leute, die überhaupt nicht sehen, sondern nur hören, die Geschichte von diesem Traumgesichte als verbriefte geschichtliche Wahrheit weiter getragen haben. Dass dies Gesicht indess eine ungeheure optische Täuschung ist, dass in Wahrheit vielmehr Jonsons Verhältniss zu Shakespeare ein überaus schlechtes gewesen, hat Elze bereits höchst wahrscheinlich gemacht, dessen Urtheil über Jonson, meiner Ueberzeugung nach, viel eher zu milde, als zu strenge ist. Meine nachfolgenden Darlegungen werden dem elzeschen Beweise ein neues sehr starkes thatsächliches Material hinzufügen, das auch zugleich einen sehr erheblichen Unterstüzungsbeweis für die Richtigkeit meiner Ansicht vom Tempest abgeben, und damit die Annahme zur geschichtlichen Thatsache erhärten wird, dass auch Shakespeare kei-

nerlei freundschaftliche Beziehungen zu Ben Jonson unterhalten hat.

Dass Elzes Urtheil in dem Processe Jonson contra Shakespeare auf einer Sachinformation beruht, von der er selbst das Bewusstsein gehabt haben muss, sie sei nicht absolut sicher, beweist seine Abhandlung „Ueber die Abfassungszeit des Tempest“ zur Evidenz. Dort (Abhandlungen SS. 230—233) wird aus einer einzigen kleinen Stelle des Volpone (III. 2) ein höchst künstlicher und deshalb auch nicht durchaus stringenter Beweis geführt, dass Jonson einen Ausfall gegen den Tempest macht, während doch ganze Partien dieses miserablen Machwerks demselben nur zu dem Zwecke eingefügt sind, Rache für den Tempest zu nehmen, und die stark beeinträchtigte jonsonsche Autorität gegen die weit überlegene Autorität Shakespeares auf die brutalste Weise zu vertheidigen. Es ist unmöglich, dass Elze, als er jene Abhandlung geschrieben, eine wirklich klare Uebersicht über den Tempest gehabt, und von diesem einzig richtigen Standpunkte aus den Volpone mit dem Tempest verglichen hat; er hätte sich sonst nie und nimmermehr auf jene einzige Stelle in seinem Beweise einschränken können; er würde es begriffen haben, wie es kommt, dass Jonson als Feuer speiender Drache gegen den Tempest zu Felde zieht, nicht bloss im Volpone zu Felde zieht [1]). Ich werde

1) Jonsons Wuth über den Tempest war so nachhaltig, dass er noch in einem Prologe, den er 1616 nachträglich seinem Every Man in his Humour vorsezte, denselben herunterzuziehen versuchte. Elze Abhandlungen S. 228. Gewiss eine recht anständige Handlung, da Shakespeare — nach Elze a. a. O. S. 248 — in diesem Stücke selbst noch mitgespielt hatte, obwohl es ihm sicher nicht entgangen war, dass der verwirrte Trödelkram aus lauter Fezen zusammen geflickt ist, die Jonson Shakespeares Figuren mit dreister Hand vom Leibe gerissen hatte! Elze erklärt diese Berserkerwuth z. Thl. daraus, dass Gonzalos Rede vom Naturstate II. 1 ein Plagiat an Florio darstelle, dem Uebersezer desjenigen Werkes Montagnes, in welchem die von Shakespeare benuzte Stelle vorkommt, und Florio ein intimer Freund Jonsons gewesen ist. Ben Jonson als vindex plagii, nicht übel! Diesem geistreichen Einfall fügt aber Elze S. 232 einen noch viel geistreicheren hinzu, indem er sagt: „Abgesehn von dieser persönlichen Rücksicht“ (scil. auf Florios Uebersezerrecht, das

im Nachfolgenden den g a n z e n Volpone zu demselben Nachweise benuzen, den Elze hat führen wollen; es wird sich dabei als unumstössliche Evidenz ergeben, dass der Mister Politic Would-be (auf Deutsch: der politische Zinngiesser) kein anderer ist als Prospero - Shakespeare; dass Mistress Politis Would - be, die Jonson in seinem Ingrimm nie anders als „Lady“ in seinen Bühnenweisungen bezeichnet, und in der Elze — wohl etwas anachronistisch — nichts weiter als einen „Blaustrumpf“ sieht, die verhunzte Miranda ist, und endlich Mister Peregrine [1]), dieser den schrullenhaften Pinsel Mister Politic durch seine ruhige Geseztheit so meilenweit überragende, mit einer recht heimtückischen Niedertracht ausgestattete Mann, Jonson selbst. Das einzige System, das ich bei diesem Nachweise befolgen werde, ist die Systemlosigkeit; ich werde dem Leser die beweisenden Stellen nach und nach in derjenigen Reihenfolge vorführen, in welcher sie im Volpone stehn.

Leider ist mir nur Giffords Ausgabe des Massinger, nicht auch diejenige des Jonson zugänglich, sondern ich muss

---

möglicher Weise nicht einmal in Frage kommt, da Shakespeare, nach Elzes e i g n e r Ausführung, den Montagne auch in der Ursprache gelesen haben muss), „scheint B. Jonson überhaupt auf den Sturm einen Zahn gehabt zu haben — v i e l l e i c h t w e g e n d e r d a r i n e n t h a l t e n e n H o c h z e i t s m a s k e, d i e i h m a l s E i n g r i f f i n s e i n e i g e n s t e s G e b i e t e r s c h e i n e n m o c h t e“ (widerholt aber dadurch nicht glaublicher gemacht, Will. Sh. S. 187). Man sollte es nicht für möglich halten, dass ein Mann, der selbst eine lange Abhandlung zu dem Nachweise geschrieben hat, dass der Sommernachtstraum ein Hochzeitsgedicht sei, eine solche Armseligkeit aufs Papier bringen konnte. Dass Jonsons Motive viel tiefer liegen, hätte doch Elze schon daraus ersehn können, dass er noch 1616 — also nach Elzes eigener Rechnung — volle 12 Jahre nach Shakespeares Abgange von der Bühne, da der Dichter bereits am 23. April 1616 gestorben, sogar wahrscheinlich nach seinem Tode, möglicher Weise in Folge desselben — seinem Every Man in his Humour einen gegen den Tempest gerichteten Prolog vorgesezt hat!

1) Dass Gonzalos Rede zu dem Namen: Politic Would-be Veranlassung gegeben, ist handgreiflich. Auch der Name Peregrine erklärt sich aus dem Tempest. Jonson befindet sich dort unter den Seefahrern, deshalb tritt er auch hier als Reisender (peregrine = traveller) auf.

mich des Sammelwerks bedienen: The modern british drama. 5 vols, London 1811. Lex. 8° (Bd. III, S. 30 ff.). Sollten dadurch hie und da Fehler in meinen Text gerathen, so bitte ich deshalb um Nachsicht; meine Resultate sind dadurch nicht gefährdet.

Jonsons tristi lai beginnen gleich im Prologe; dort heisst es:

> thus much I kan give you as a token
> Of his [1]) play's worth : no eggs are broken [2]),
> Nor quaking custards with fierce teeth affrighted [3]),
> Wherewith your rout [4]) are so delighted;
> Nor hales he [5]) in a gull, old ends reciting,
> *To stop gaps in his loose writing* [6]);

---

1) scil. the author's, d. i. Jonsons.

2) Jonson hat offenbar an das Ei des Columbus gedacht; er meint in meinem Stücke werden nicht, wie im Tempest, neue Welten entdeckt; ich führe die reale Welt vor. Eine unverschämte Lüge.

3) Geht auf Alonso, Antonio und Sebastian in Temp II. 3. Ebenfalls — höchst wahrscheinlich — eine heillose Dreistigkeit, da in jener Scene des Tempest grade die monstra des Volpone von Sh. als Schreckmittel benuzt sind, wie ich im III. Abschnitte als durchaus wahrscheinlich zeigen werde.

4) rout, ein Wort, das auch bei Sh. häufig vorkommt, steht hier im Sinne von Clique. Der edle Jonson spricht — mit Rücksicht auf das Return fr. Parnassus und die beiden Universitäten Oxford und Cambridge — gegen Sh. die unsinnige Beschuldigung aus, die Scene Temp. III. 3 sei geschrieben, um ihn vor einer, Shn. anhängenden Clique zu blamiren!

5) he, scil. the author, the „poet".

6) Noch zerrt er einen Tropf herein, welcher Fezen aus alten Büchern (old ends) recitirt, wenn eine Lücke im losen Gewebe seiner Dichtung zugestopft werden muss. Unter dem hereingezerrten — d. h. ausserhalb des Zusammenhangs stehenden — Tropf (gull) ist Gonzalo gemeint. Das old ends reciting bezieht sich auf die montagnesche Stelle Temp. II. 1.

Man muss Jonsons „brazen head" besizen, um angesichts seines eigenen Volpone, einem Dichter das haling (hauling) in, in dieser massiven Weise vorwerfen zu können. Abgesehn davon aber ist es doch eine beispiellose unsittliche Dreistigkeit dieses Mannes die Rede Gonzalos zu einem blossen Lückenbüsser herabsezen zu wollen. Der oberflächliche Betrachter kann aller-

With such a deal of monstrous and forc'd action,
As might make Bet'lem a faction[1]);
Nor made he his play, for jests, stol'n from each table,
But makes jests to fit his fable[2]).

Gonzalos Rede bildet den hauptsächlichen Stein des Anstosses für Ben Jonson, weil er ihre Pointe ganz genau erkannt hat. Nachdem er schon im Prologe darauf herum gedroschen hat, versucht er Volp. I. 1, sie dadurch lächerlich zu macheu, dass er dem Volpone, dieser monströsen

---

dings zu diesem Irrthume kommen; dass aber Jonson zu diesen oberflächlichen Betrachtern durchaus nicht gehört, sondern lügnerischer Weise den Irrthum anderer zu seinem Vortheile auszunuzen sucht, beweist seine Cannibalenwuth über die Rede.

1) Und bedient sich — um den in Note 16 der vor. S. besprochenen Zweck zu erreichen — nicht so willkürlicher (forced) und ungeschlachter (monstrous) Auftritte, dass Bethlehem (Shakespeares „Bedlam", d. h. das Irrenhaus) darüber in Aufruhr gerathen könnte. — Hier hat Jonson offenbar wider Temp. III. 3 vor Augen; wir werden aber sehn, dass der breitspurige Prahlhans auch wider dreist lügt.

2) Noch hat er sein Stück auf Spässe berechnet, zu denen er den Stoff von jedermanns Tische gestohlen hat, sondern er scherzt, um seine Dichtung (fable) schmackhaft (fit) zu machen. Man halte diese Andeutung genau fest; sie beweist unwiderleglich, dass Shakespeare im Tempest jonsonsche Producte verarbeitet haben muss, und ihre ganze Fassung weist mit grosser Entschiedenheit auf Temp. III. 3 hin, wo gewisse Unthiere dem Alonso, Antonio und Sebastian die lockenden Speisen von dem gedeckten Tische wegnehmen. Diese Unthiere sind eben „stoln from Jonson's table". Dass der „poet" recht gut gewusst hat, weshalb Shakespeare seine, das heisst des „poet", Producte als Rohstoffe verarbeitet — wie der römische Jurist sagen würde, „specificirt" — hat, unterliegt keinem Zweifel; nicht bloss Jonsons Wuth über die Specification, sondern auch noch andere sehr bestimmte Thatsachen, die wir kennen lernen werden, beweisen das unwiderleglich. Unter solchen Umständen muss es aber doch für eine Perfidie sondergleichen erklärt werden, dass Jonson sich nicht schämt, in diesem Falle von „stolen" zu sprechen; Jonson, der seine Erfindungsarmuth dadurch zu bemänteln sucht, dass er mit diebischer Hand Shakespeares Figuren wegnimmt, sie ihres poetischen und humanistischen Schmuckes beraubt, und dann für seine eigenen Erfindungen auszugeben wagt!

Verkörperung der Macht des Goldes die Worte in den Mund legt:

I glory
More in the cunning purchase af my wealth [1]),
Than in the glad possession, since I gain
No common way: *I use no trade* [2]), no venture;
I wound no earth with plow-shares [3]), I fat no beasts
To feed the shambles [4]); have *no mills for iron*,
Oil, corn [5]), *or men* [6]) to grind 'em into powder
u. s. w.

I. 2 sagt der Parasit Mosca zu Volpone:

You shall live,
Still, to delude these harpies.

Unter den Harpyen sind hier Volpones Erbschleicher verstanden, unter die der taktvolle „poet" ja auch die „Lady" durch eine „monstrous and forced action" gemengt hat. Die Worte lassen daher sehr wohl eine Beziehung auf den Tempest, insbesondere auf Temp. III. 3 zu, was wir uns vorläufig merken wollen.

II. 1 treten Mister Politic und Perngrine zusammen auf; Politic sagt zu Peregrine:

Sir, to a wise man all the world 's his soil [7]).
It is not *Italy*, nor *France*, nor Europe,
That must bound me, if my fates call me forth;

1) Ich bin mehr stolz auf die schlaue Art, wie ich meinen Reichthum erwerbe, als ich mich des glücklichen Besizes rühme. Offenbar ein Stich gegen Sh., weil er sich die Worte Montagnes fast wörtlich angeeignet hat.

2) Gonzalo: no traffic.

3) Gonzalo: Bourn, bound of earth . . . none.

4) „Ich mäste keine Thiere, um die Fleischbänke zu füttern." Geht widerum auf Temp. III. 3, und das dort angeblich an Jonson begangene Plagiat!

5) Gonzalo: No use of metal, corn, or wine, or oil. Jonson muss vor Wuth und Eifersucht halb toll gewesen sein, dass er einen Unsinn wie: mills *for* iron hat schreiben können.

6) Gonzalo: use of service none.

7) soil steht hier, wie z. B. auch in Shs. Richard II, I. 3, 306 in der Bedeutung des mittelalterl. latein. solum = patria. Der Geist des Weisen betrachtet die ganze Erde als seine Heimath, die ihm geistige Nahrung reicht.

Yet, I protest, it is no salt desire
Of seeing countries, shifting a religion [1]),
Nor any disaffection to the state
Where I was bred [2]), and unto which I owe
My dearest plots [3]), hath brought me out [4]); much less
That idle, antic, stale, grey-headed project
Of knowing men's minds and manners with Ulysses [5]):
But, a peculiar humour of my wife's,
Laid [6]) for this height of Venice [7]), to observe,
To quote, to learn the language [8]), and so forth.

---

1) Ich betheure feierlich, es ist kein durch müssiggängerische Laune erzeugtes Verlangen, fremde Länder zu sehen, oder die Religion zu wechseln, das heisst — ihr Herren Jesuiten — zum Katholicismus überzugehn!

2) Mich geboren und erzogen hat.

3) Dem ich meine werthwollsten Entwürfe verdanke. — Das ist leider recht dunkel gesprochen. Will Jonson der Welt etwa einreden, die Historien seien Shs. Meisterwerke, die Römerdramen, Othello, Romeo und Julie u. s. w. weniger meisterhaft? Oder will er sagen, dass Shs. Grösse durch seinen Patriotismus erzeugt ist? Lezteres ist — wenigstens zum Theil — richtig.

4) Was mich in die Ferne getrieben. Der Volpone, und insbesondre diese Scene, spielt in Venedig, also demjenigen Orte, der bereits im XVI. Jahrh. in den Verdacht negromantischer Charlatanerie stand, und an den auch Schiller seinen Geisterseher verlegt.

5) Noch auch das leere, lächerliche, veraltete (stale), grauköpfige Vorhaben eines Ulysses, der Menschen Sitten und Sinnesweise kennen zu lernen. Man vergegenwärtige sich den Anfang der Odyssee. Temp. I. 2 erzählt — wie ich oben bereits bemerkt habe — Sh. seine Odyssee. Jonson behauptet nun, dass die Thatsache, dass Sh. im Tempest die Handlung auf eine fremde Insel verlegt habe, bloss spleenige Laune sei, nichts mit der Erkenntniss der Menschen zu thun habe. Dieses practische Problem musste seiner Lösung bis zu Jonsons Auftreten harren; der Umstand, dass er die Handlung seines Volpone nach Venedig verlegt — so will er sein Auditorium bethören — hat in dem tiefsinnigen Zuge seiner Poesie als Darstellerin der w i r k l i c h e n Menschheit sein Motiv.

6) laid for = eine Laune, die sich nach dem Breitengrade von Venedig sehnte.

7) Geht wohl auf sämmtliche italien. Dramen Shs.

8) Sh. hat in ganz vereinzelten Fällen seine Kenntniss des

Im Laufe der Unterhaltung erfährt Politic, dass Peregrine erst vor 7 Wochen London verlassen, und frägt deshalb nach den londoner Tagesneuigkeiten; namentlich wünscht er Auskunft

of a raven, that should build
In a ship royal of the king's [1]).

Nachdem Peregrine auf diese ungesalzene Frage eine noch viel ungesalzenere Antwort ertheilt hat, fährt er fort:

The very day
(Let me be sure) [2]) that I put forth of London,
There was a whale discovered in the river
As high as Woolwich [3]), that had waited there

Italien. in seinen Dramen verwerthet, wogegen grade Ben Jonson beständig mit italien. Brocken um sich wirft!

1) Hätte Ben Jonson es nur annähernd zu der allgemeinen Anerkennung und Beliebtheit gebracht, wie Shakespeare, hundert gegen eins wäre zu wetten, dass die Conjuncturensucht der Gelehrten sich diese Stelle zu einem Lieblingsaufenthalte ausgesucht haben würde. Indess es bedarf keiner Conjectur; der Text ist zweifellos correct. Politic fragt nach einem „Raben", der in einem Schiffe als Oberbramsegel (royal) habe dienen — das Oberbramsegel abgeben (build) sollen, und zwar als Oberbramsegel „of the king's", ein etwas bauernklug geheimnissvoller Ausdruck, der sich aber sofort erklärt, wenn man das Wort servants supplirt. Man erinnere sich, dass Ariel von Prospero widerholt „Vogel" genannt wird, und Temp. III. 3 als Harpye erscheint; man erinnere sich ferner, dass der Tempest mit den Worten schliesst:

My Ariel, chick,
That (scil. Alonsos neu ausgerüstetes Schiff in die Heimath zu schaffen) is *thy* charge; then to the elements
Be free, and fare thou well! — Please you, draw near.

Jonson macht aus Ariel einen Raben, (Sycorax), und meint dieser Vogel sei von Shakespeare als Sinnbild der geistigen Kraft hingestellt, welche das Hauptsegel bilde an dem Kunstschiffe der Globegesellschaft (of the king's servants).

2) Doppelsinnig: ihr könnt meine Erzählung als sichere Wahrheit annehmen; aber auch: möcht es doch wahr werden, was ich sage! Den Grund zu diesem Doppelsinn wird der Leser weiter unten erkennen.

3) Da entdeckte man, dass ein Walfisch bis nach W. die Themse hinauf gekommen sei.

(Few know how many months) for the subversion
Of the stode fleet [1]).

In der nämlichen Scene macht Peregrine noch folgende monologische Seitenbemerkung:

O, this knight [2])
(Were he well known) [3]), would be a precious thing
To fit [4]) our English stage! He that should write
But such a fellow, should be thought to feign
Extremely, if not maliciously [5]).

II. 2 tritt Volpone als Marktschreier verkleidet auf, und hält eine lange Rede zur Anpreisuug seiner Waren und Künste. Die Scene ist voller Anspielungen der gehässigsten Art; ich hebe nur eine einzige heraus. Volpone sagt

---

1) Der dort auf die Rückkehr der normalen (stode = stud) Fluth gewartet hatte — wenige wussten, wie lange.

Der Walfisch ist der Caliban; seine öffentliche Ausstellung im Tempest ist der Entdeckungsact. Daher auch das: wenige nur wussten, wie lange er sich schon dort aufgehalten. Die normale Fluth, welche dem Walfisch seine volle Freiheit wider gegeben, ist eingetreten in dem Augenblicke, wo Prospero-Shakespeare seine Zauberinsel verlassen. Das „let me be sure" im Anfange der Rede enthält also den achtungswerthen Wunsch, dass der Caliban ungestört seine Herrschaft über die Zauberinsel wider antreten möge.

2) Shakespeare hatte damals bereits es bei Jacob I durchgesezt, dass das Wappen seiner Familie, an dessen voller Berechtigung nach Halpin, Oberon's Vision S. 22 f. gar nicht zu zweifeln ist, wider erneuert wurde. Jonson kommt später noch ein Mal in noch weit gehässigerer Weise auf das *ἀλλότριον* zurück.

3) „well", d. h. so wie Jonson gern möchte.

4) Für die Reform unserer engl. Bühne ein kostbares Ding; aber auch: o, es würde ein kostbares Ding sein, diesen Ritter auf unsere englische Bühne zu bringen, wenn man ihn nur richtig (well) kennte.

5) Derjenige, wer es unternehmen wollte, einen solchen Burschen zu dichten, würde in den Verdacht kommen, aufs äusserste — und wohl gar boshafter Weise — zu lügen.

Diese Manier erscheint mir gradezu nichtswürdig. Jonson fürchtet sehr natürlich, dass Shakespeares guter Ruf ein Schild ist, der ihn durchaus gegen Jonsons niedrige Angriffe und verleumderische Karrikaturen deckt; da spiegelt er seinem Au-

u. a.: Whilst others have been at the balloo [1]), I have been at my book: And am now past the craggy paths of study [2]), and come to the flowery plains of honour and reputation. Temp. I. 2 erzählt Prospero bekanntlich seiner Tochter Miranda, wie er in Zurückgezogenheit nur seinen Studien gelebt, und später sagt er, Fortuna sei jezt seine

---

ditorium vor, er habe genauere persönliche Kenntniss von dem Charakter des grossen Dichters, die ihn in einem verächtlichen Lichte erscheinen lassen! Die einzige Stelle des Tempest, die sich etwa als Persönlichkeit auffassen liesse, ist, dass Shakespeare II. 1 dem Sebastian die Worte in den Mund legt: Scape being drunk, for want of wine; und bei Jonson dagegen spielen die Persönlichkeiten weitaus die Hauptrolle! Solche Kampfesweise richtet sich selbst. Diesen und ähnlichen Nachweisungen gegenüber muss auch Elzes Behauptung (Will. Sh. S. 184) berichtigt werden: „Dass Fehde und Antagonismus zwischen Jonson und Shakespeare bestand, leidet keinen Zweifel; aber sie blieben literarisch und arteten nie in gemeine persönliche Klopffechterei aus." Auf Shakespeares Seite ist das richtig; betreffs Jonsons kann man den Engländern diesen lindernden Trost nicht lassen. Vollkommen unrichtig ist es übrigens auch, wenn Elze nach Aufzählung einer ganzen Reihe von Ausfällen Jonsons gegen Shakespeare, die meist gar nicht dem Volpone entlehnt sind, a. a. O. S. 189 sagt: „Dieser Aufzählung von Anspielungen, die bei der zweifelhaften Natur mancher versteckten Seitenhiebe auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen darf, ist es unmöglich eine Aufzählung von Erwiderungen Shakespeares gegenüber zu stellen; ja man ist nicht im Stande bei diesem auch nur eine einzige Anzüglichkeit gegen Jonson ausfindig zu machen." Nur die Thatsache, dass Elze den Tempest ebenso gründlich verkannt, ebenso oberflächlich studirt hat, wie den Sommernachtstraum macht es erklärlich, dass er diese wahrheitswidrige Behauptung so zuversichtlich vorträgt.

1) balloo ist Unsinn; das italien. Wort, das Jonson meint, ist balocco = Zeitvertändler. Jonson hätte schreiben müssen: Whilst others have been playing the balocco.

2) Ich habe jezt die rauhen Pfade des Studiums hinter mir, d. h. ich bin Meister der Kunst. Die ganze Idee, den Volpone sich in einen Quacksalber verkleiden zu lassen, ist aus der Rivalität gegen den Tempest zu erklären. Der Zauberer Prospero, der ja ebenfalls einen Heilungsprocess an Alonso u. s. w. vornimmt, soll damit auf das Niveau des Quacksalbers und Marktschreiers herabgedrückt werden.

„dear lady“. Daher der geistvolle Einfall Volpones, dessen „flowery plains of honour“ mit Lebhaftigkeit an Gonzalos Schilderung der Naturbeschaffenheit von Prosperos Insel, so wie namentlich an das Zwischenspiel IV. 1 erinnern, wo Ariel als Ceres erscheint.

III. 1 hält Mosca ein Selbstgespräch, worin er sich selbst betrachtet; dabei sagt er u. a.:

> your fine, elegant rascal, that can rise
> And stoop, almost together, like an arrow;
> Shot through the air as nimbly as a star;
> Turn short, as doth a swallow [1]; and be here
> And there, and here and yonder, all at once;
> *Present to any humour*, all occasion;
> *A change a visor, swifter than a thought!*
> *This is the creature, has the art born with him;*
> *Toils not to learn it, but does practise it*
> *Out of most excellent nature:* And such sparks
> Are the true parasites u. s. w.

Die Fliege Mosca wird damit in den Vogel Ariel verwandelt. Unmittelbar hinterher wird Mosca — und zwar mit Fug und Recht — wegen seiner Canaillerie scharf angegriffen. Die Methode, Shakespeares Schöpfungen der Verachtung preiszugeben, ist dieselbe, die ich auch an Every Man in his Humour nachgewiesen habe.

Ausserordentlich wichtig ist III. 4, wo die „Lady“ zum ersten Male auftritt, und dem Volpone einen Besuch macht [2]). Jonson lässt sie zunächst mit zwei Kammerjungfern von ihr, die mit ihr zugleich eintreten, in folgender Weise über die Angemessenheit und Nettigkeit ihres Kopfpuzes discurriren:

Lady. I pray you, view
This tire [3]); forsooth: are all things apt or no?
Woman. One hair a little here sticks out [4]), forsooth.

1) Schwalbe!

2) Dieser Scene ist diejenige Stelle entlehnt, derentwegen Elze, Abhandlungen S. 230 ff. einen Antagonismus des Volpone gegen den Tempest vermuthet.

3) Hier Kopfpuz; Frisur.

4) Hat eine andere Stellung wie die übrigen.

Lady. Does 't so, forsooth? what now? bird-eyed [1])?
And you [2]) too? pray you both approach and mend it.
Now (by that light) I muse, you're not asham'd!
I, that have preach'd these things so oft unto you,
Read you the principles, argued all the grounds,
Disputed every fitness, every grace,
Called you to counsel of so frequent dressings u. s. w.

Jonson, mit dem es bekanntlich als Schauspieler nicht recht fort wollte, sucht hier Shakespeare den Schauspieler zu persifliren, und zwar wider — wie es das Fatum der Ungerechtigkeit will — auf die denkbar ungeschickteste Weise, an der möglichst falschesten Stelle; denn er persiflirt des Künstlers bis ins Kleinste gehende Sorgfalt für die Ordnung und Angemessenheit seiner äusseren Erscheinung.

Nach Abschluss dieses grünspanigen Auftritts wendet sich die Lady zu Volpone mit der Frage: How does my Volpone? worauf Volpone eine Antwort giebt, die allein schon genügt, jeden Zweifel an der Richtigkeit meiner Deutung der Ehegatten Politic und Herrn Peregrines zu heben, wenn sie auch nicht noch in anderen Stellen eine sehr kräftige Stüze fände. Er sagt nämlich:

Troubled with noise, I cannot sleep; I dream'd
That a strange fury enter'd now my house,
And *with a dreadful* **tempest** *of her breath*
Did cleave my roof asunder.

Darauf antworte die Lady:

Believe me, and I
Had the [3]) most fearfull dream, *could I remember it.*

Nun Volpone:

---

1) Ihr wollt so scharfe Augen haben wie die Vögel? Es ist wohl sehr wahrscheinlich, dass Sh. in dieser bildlichen Weise auch im gewöhnlichen Leben gesprochen hat.

2) Und ihr — die zweite Kammerjungfer — steht auch dabei, ohne dies zu bemerken?

3) Man beachte genau, dass Jonson sagt: I had *the* — nicht a — most fearful dream. Volpone sagt, er habe geträumt, eine Furie trete jezt mit einem fürchterlichen „Tempest“ in sein

Out on my fate! *I've given her the occasion*
How to torment me; she will tell me hers.

Jezt führt die „Lady“ auf eine Weise fort, die nur dann verständlich wird, wenn man den Tempest, von welchem Volpone geträumt hat, hier als Shakespeares Tempest nimmt:

Methought the golden mediocrity
Polite and delicate —

Kaum aber hat sie das Wort golden mediocrity gesprochen, so unterbricht sie auch schon Volpone wie ein Besessener:

O, if you do love me,
No more; I sweat and suffer at the mention
Of any dream; feel, how I tremble yet.

Ich lasse nun einen kurzen Auszug aus dem übrigen Theile dieser Scene folgen, dessen Gebrauch ich dem Leser anheimstelle.

Lady. I have a little [1]) studied physic, but now
I'm all for music [2]); save i'the forenoons,
An hour or two for painting. I would have
A lady [3]), indeed, t'have all letters and arts,
Be able to discourse, to write, to paint,
But principal (as Plato holds) [4]) your music
(And so does wise Pythagoras, I take it) [5])

Haus; die Lady erwidert darauf, sie selbst habe diesen fürchterlichen Traum gehabt, das heisst der Tempest sei ihr Traum.

1) physic ist hier als Medicin zu verstehn. Sh. hatte nicht bloss „a little“, sondern recht viel die Arzneiwissenschaft seiner Zeit studirt. Vergl. Bucknill, The medical knowledge of Shakespeare. London 1860, sowie den Vortrag des Professor Aubert zu Rostock: Shakespeare als Mediziner, Rostock 1873, und die Monographien über Ophelia und Lear von Neumann, Stark u. s. w.

2) Vermuthlich hat Jonson der Lady diese Worte in den Mund gelegt, weil im Tempest so viel Musik vorkommt.

3) Jonson meint hier unter einer „lady“ einen Theaterdichter, überhaupt einen Dichter, wie wir weiter unten noch bestätigt finden werden. Perfider Weise thut er aber doch so, als ob von Erziehung der Weiber die Rede wäre.

4) Wie es im Plato steht. Ich bin nicht darüber unterrichtet, ob Plato wirklich einen solchen Ausspruch thut, wie Jonson hier behauptet.

5) Aber vorzüglich — wie es im Plato steht, und wie es

Is your true rapture[1]); *when there is consent*
In face, in voice, and clothes; and, indeed,
Our sex's[2]) chiefest ornament.

Volp. The poet
As old in time as Plato[3]), and as knowing,
Says that your highest female grace is silence.

Lady. Which of your poets? Petrarch? or Tasso? or *Dante?*
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? *I have read them all.*

Volp. Is every thing a cause to my destruction?

Lady. I think I've two or three of them about me.

Volp. The sun, the sea, will sooner both stand still,
Than her eternal tongue! nothing can scape it.

Lady. Here's Pastor Fido[4]).

---

der weise Pythagoras, meiner Ansicht nach, bestätigt — ist die Music die echte Verzückung. Dass Pythagoras einen solchen Ausspruch gethan habe, oder wenigstens, dass er uns überliefert sein sollte, ist mir völlig unglaublich. Jonson flunkert; und wir werden auch gleich sehn, weshalb.

1) Man erinnere sich an Prosperos Worte Temp. V: A solemn air, and the best comforter u. s. w. Daher auch der eigenthümliche Nachsaz: when there is consent u. s. w.

2) Der Leser wolle nicht vergessen, dass die Lady die Karrikatur von Miranda ist.

3) Euripides müsste, dem „as knowing" nach, gemeint sein. In Wahrheit aber kommt es Jonson nur darauf an, Shakespeares Kenntniss des Italienischen zu übertrumpfen; er steckt zu diesem Zwecke den „classisch" Gebildeten heraus, ohne viel danach zu fragen, ob er seine Behauptung begründen kann, oder nicht.

4) Die Anspielung auf Guarinis Pastor Fido kann sich nur auf Shakespeares Wie es euch gefällt beziehn. Elze (Abhandlungen SS. 249—251) macht noch mehrere englische Dichtungen und Dramen namhaft, die allenfalls gemeint sein können; bei der strengen Beziehung der ganzen Passage auf Shakespeare, ist indess eine solche Annahme ausgeschlossen. Dafür sprechen ms. Es. auch noch besonders die von Elze S. 250 u. 251 hervorgehobenen Thatsachen. Dass Delius, Sh.-Jahrb. VI. 226 ff. (jezt Abhandlungen SS. 206 ff.) Guarini überhaupt nicht, sondern lediglich Lodges Rosalinde als Quelle des genannten Dramas gelten lassen will, hat seinen Hauptgrund in dem Zweifel an Shs. Kenntniss des Italienischen, kann daher wenig verfangen.

Volp. Profess obstinate silence;
That's now my safest.
Lady. All our English writers,
I mean *such as are happy in th' Italian*
Will deign to steal out of this author mainly;
Almost as much as from *Montaigne*,
He has so modern and facile a vain,
Fitting the time and catching the court-ear [1]).
Your Petrarch is more passionate . . .
. . . .
Dante is hard, and few can understand him;
But for a desperate [2]) wit there's Aretine!
Only his pictures are a little obscene —
You mark me not? [3])
Volp. Alas, my mind 's perturb'd
Lady. Why, in such cases we must cure ourselves,
Make use of our philosophy —
Volp. O, me!

---

1) Elze bezieht die beiden Verse: er hat einen so modernen Geist und eine so leichte Schreibweise, die nicht bloss höchst zeitgemäss sind, sondern auch das Ohr des königlichen Hofes für sich gewinnen, auf Guarini; sie müssen aber ms. Es. auf Montagne bezogen werden. Der Zweideutler Jonson verhöhnt Shakespearen, dass er so veraltete, schulfuchsige Dinge wie die Beschreibung des idealen Naturstates auf die Bühne bringt, welche der Zeit viel weniger entspricht als Jonsons monstra; und er spottet über diese That auch als über eine ungeschickte Taktlosigkeit gegen das königliche Haus, weil Gonzalo sagt, in dem Naturstate solle kein menschliches Regiment gestattet werden, sondern die Natur allein regieren. Die Beziehung, welche Elze selbst S. 250 den Worten geben will, ist sicher falsch, weil beide Verse unlöslich zusammen gehören, und er sich einzig und allein an das catching the court-ear halten will; und das überdies auch nur deshalb, weil das Stück, auf welches er die Worte — eventuel — beziehn will, als „courtlie pastoral“ vom Verfasser bezeichnet ist.

Man sieht aber aus diesem Beispiele wider so recht, wie Gonzalos Rede ein Dorn in Jonsons Augen ist.

2) dreist, toll.

3) Selbst diese Unterbrechung hat in der Unterredung Prosperos mit Miranda I. 2 ihr Vorbild.

Lady. And as we find our passions do rebel,
Encounter them with reason, or divert them
By giving scope unto some other humour
Of lesser danger.

Wer hört aus diesen Worten nicht Shakespeares Lebensphilosophie, besonders in der Gestalt heraus, wie er sie an verschiedenen Stellen des Tempest ausspricht. Nur ein durch und durch harmonisch gestimmter, überall sich ästhetisch äussernder Geist kann solche Worte sprechen; und es ist ein wahrhaft schneidend scharfer Beweis für die ungeheure, nicht bloss poetische, sondern allgemeine geistige Inferiorität Jonsons unter Shakespeare, dass er solche Gesinnungen mit seinem cynischen Hohne zu begeifern wagt, nur weil sie ein Mann geäussert hat, dem er bei aller mühseligen Anstrengung nicht gleichkommen kann. Wenn ich mich nicht vollkommen täusche, hat aber noch ein ganz besonderer Stachel den Jonson zu diesem Racheakte getrieben; die Thatsache nämlich, dass Temp. II. 1 Gonzalo äussert: Lord Sebastian, der Wahrheit, die ihr redet, gebrichts an Zartheit und Zeitgemässheit; ihr reibt die Wunde, anstatt Balsam aufzulegen; ein Urtheil, beiläufig bemerkt, das mit wenigen Worten die Manier Jonsons characterisirt, die er mit nicht weniger unverschämter Marktschreierei bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit anpreist, wie Volpone seine Waren, da er den Quacksalber spielt.

IV. 1 unterreden sich wider Politic und Peregrine mit einander; ich hebe folgende Passage aus dem Dialoge heraus:

Polit. I will tell you, sir,
Since we are met here in this height of Venice,
Some few particulars I have set down,
Only for this meridian; fit to be known
Of your crude traveller [1]); and they are these.
I will not touch, sir, at your phrases or cloths [2]),

---

1) Die geeignet sind, dass sie der ungebildete Reisende kennen lerne. „crude" tr. oder „peregrine" bezeichnet auch einen Reisenden in so verbitterter Stimmung wie Antonio und Sebastian im Tempest.

2) Man erinnere sich an die „Witwe" Dido Temp. II. 1, und an das, was dort Gonzalo von seiner Garderobe sagt.

For they are old.
Peregr. Sir, I have better.
Polit. Pardon; I meant, as they are themes [1]).
I should be loth to draw the subtle air
Of such a place, without my thousand aims [2]).
My next [3]) is, trow t'enquire, and be resolv'd,
By present demonstration [4]), whether a ship
Newly arriv'd from Soria, or from
Any suspected part of all the Levant [5])
Be guilty [6]) of the plague: and where they use [7])
To lie out forty, fifty days, sometimes
About the lazaretto, for their trial,
I'll save that charge and loss unto the merchant,
And, in an hour, clear up the doubt.
Peregr. Indeed, sir?
Pol. Or I will lose my labour [8]).
Peregr. My faith, that's much.
Pol. Nay, sir, conceive me. 'T will cost in onions
Some thirty livres —
Peregr. which is one pound sterling.
Polit. Besides *my waterworks:* for this I do, sir [9]):
First, I bring in your ship 'twixt two brick-walls [10]);

---

1) Dieses „themes" bleibt völlig unverständlich, wenn man nicht auf die sinnbildliche Bedeutung von Gonzalos Bemerkungen zurückgeht. Politic meint: eure Ausdrücke und Kleider, als künstlerische Vorwürfe (themes) betrachtet, sind nicht neu, denn sie sind von mir entlehnt.

2) Man denke daran, wie Adrian und Gonzalo Temp. II. 1 Klima und Bodenbeschaffenheit von Prosperos Insel schildern, und dass diese Schilderung den Uebergang bildet zu Gonzalos Schilderung des Naturstates. Also wider diese böse Schilderung!

3) scil. project.

4) Durch den Augenschein.

5) „Soria" stichelt auf „Sebastian", König von Portugal. „Levant" geht auf Shakespeares „Tunis", Temp. II. 1.

6) guilty = schuldig passt in den Zusammenhang gar nicht, wenn man nicht an den Tempest denkt.

7) where, hier = in welchem Falle. use = pflegen.

8) Oder vielmehr — ich will meine ganze Mühe verschwenden.

9) Denn Folgendes mache ich, mein Herr.

10) Die „brick"-walls erklären sich sehr einfach aus dem Return from the Parnassus. Dort nämlich wird Jonson (nach

(But those the state shall venture) on the one
I strain me a fair tarpaulin, and in that
I stick my onions, cut in halves [1]); the other
Is full of loop-holes out at wich I thrust
The noses of my bellows [2]); and those bellows
I keep with waterworks in perpetual motion,
(Which is the easiest matter of a hundred) [3]).
Now, sir, your onion, which does naturally
Attract th' infection, and your bellows blowing
The air upon him [4]), will shew instantly
By his [5]) chang'd colour, if there be contagion,
Or else, remain as fair, as at the first.
Now 't is known, 't is nothing [6]).

Elze, Will. Sh. S. 185 N. 1) I. 2 characterisirt als: the wittiest fellow of a *bricklayer* in England; und: as confident now in making a book, as he was in times past in *laying of a brick.* Vrgl. auch die folgende Note.

1) Zunächst schaffe ich das Schiff zwischen zwei Wände von Ziegelsteinen (diese aber muss der Stat auf seine Kosten herstellen); die eine überziehe ich mit einem sauberen Theerlaken, in welches ich in Hälften geschnittene Zwiebeln stecke. Ich finde die ganze Stelle beleidigend fade, insbesondere das: But those the state shall venture, deren Doppelsinn (doch solche, die den Einsturz drohen) eine kleinliche Benuzung der massiven Stichelei im Return auf Jonsons ehemalige Thätigkeit als Maurer enthalten. Shakespeare, meint Jonson, versteht das poetische Maurerhandwerk nicht so gut wie ich, seine Mauern werden zusammenstürzen.

2) In der anderen lasse ich eine Menge von Oeffnungen (Schiessscharten), aus welchen ich die Nasen von Blasebälgen heraus stecke. Ein Hieb dagegen, dass Sh. die Absicht deutlich zu verstehn gegeben, welche er im Tempest gegen Jonson verfolgt.

3) Und diese Blasebälge erhalte ich durch Wasserwerke in beständiger Bewegung, was das leichteste Ding von der Welt ist.

4) scil. the traveller.

5) An der Veränderung seiner — scil. des Reisenden — Farbe, ob er angesteckt ist.

6) Entgegengesezten Falls wird seine Farbe so schön bleiben, wie sie ursprünglich war. Nun wisst ihrs; es ist keine Hexerei. Aber auch: Nun, man weis schon, dass an dem Dinge

Die Worte: die Luft, mit welcher die Blasebälge ihn überpusten, wird es sofort durch die Veränderung seiner Farbe an den Tag bringen, wenn Ansteckung vorliegt; entgegengesezten Falls wird sie ihre ursprüngliche Schönheit beibehalten, weisen widerum mit aller Bestimmtheit auf den verhassten Gonzalo hin, der Temp. II. 1 ja rühmt, dass seine Kleider durch das unfreiwillige Seebad, das Prospero ihm mit seinen Gefährten bereitet, vollkommen erneuert seien, ihren ursprünglichen Glanz wider erhalten hätten. Schon hieraus also können wir mit aller Bestimmtheit erkennen, dass der umständliche und fade Wiz Jonsons auf den Tempest geht. Gonzalo ist der einzige [1]) unter den Seefahrern, die Prospero durch den Gewittersturm in seine Gewalt bringt, der moralisch unbescholten ist; insbesondere aber erscheint Sebastian Temp. II. 1 als ein höchst ansteckungsfähiger Mann, da er sich durch Antonios Zureden zu der unmotivirtesten Brutalität grade gegen Gonzalo bestimmen lässt. Ausserdem rückt auch Ariel III. 1 in einer höchst bedeutenden Stelle [2]) dem Alonso, Antonio und Sebastian ihre Schlechtigkeit vor. Darin haben wir Jonsons Beweggrund, den Mister Politic in dieser sicher nicht überschwänglich geistvollen Weise zum Quarantainewächter zu machen. Leider bin ich ausser Stande zu constatiren, ob man in damaliger Zeit die Zwiebel als officinelles Kraut bei der Quarantaine gegen Pestverdächtige angewandt hat; doch lässt

---

nichts ist. Die Worte beziehen sich auf die Aufführung des Tempest.

1) Den blossen Statisten Adrian lasse ich aus dem Spiele.

2) Ariels Worte, die ich theilweis schon früher besprochen habe, lauten vollständig:

You are three men of sin, whom Destiny
(That hath to instrument this lower world
And what is in 't) the never surfeited sea
Hath caus'd to belch up you, and on this island (ironisch)
Where man doth not inhabit (wo es keine menschliche Wohnstätte giebt, weil es das Fabelland des Paradieses ist);
you 'mongst men
Being most unfit to live (euch, da ihr völlig untauglich seid, unter Menschen zu leben, und also erst hier wider diese Tauglichkeit erwerben müsst),

sich das wohl vermuthen; und daher dürfte sich auch Jonsons langweilig fader Zwiebelwiz erklären.

Prospero preist bekanntlich gegen Ferdinand Mirandas Schönheit und Tugend. Der hämische Jonson, dem Shakespeares gewiss nicht ruhmredige, von mir vollkommen enthüllte Beweggründe hiezu in keiner Weise entgangen sind, sucht auch hier zu verspotten und in seiner gewöhnlichen Bramarbas-Manier zu einer Poltronerie zu machen, was einen durchaus hochherzigen Charakter hat. Das geschieht Volp. IV. 2 in folgender Weise.

Polit. (auf seine Frau deutend) My lady!
Peregr. Where?
Polit. 'T is she, indeed, sir, you shall know her. She is —
Were she not mine — a lady of that merit,
For fashion and behaviour, and for beauty,
I durst compare —
Peregr. It seems you are not jealous
That dare commend her.

Seiner gewöhnlichen Methode gegen Shakespeare getreu, lässt Jonson nun wider einen Auftritt folgen, wo die „Lady" sich als taktlose eifersüchtige Furie benimmt, worauf er nochmals in höchst niedriger Weise den grossen Dichter in den elenden Verdacht zu bringen sucht, dass er aus schaler Eitelkeit sich sein Familienwappen habe erneuern lassen, indem er dem Politic die Worte in den Mund legt:

Now, *by my spurs, the symbol of my knighthood!*

Peregrine selbst aber spricht, als er das furiöse Benehmen der „Lady" gewahrt, beiseite:

What's here?
Poetic fury, and historic storms?

In der That hat Shakespeare im Tempest eine nicht sowohl poetische, wie allgemein ästhetische Furie gegen Jonson entfesselt, und es ist gradezu lächerlich von Jonson, wähnen zu können, durch derartige Mittel den durchaus gerechten Ansturm des grossen Dichters gegen ihn pariren zu können. Doch das bilden sich die Jonsons aller Tage ein. Dieser specielle Ben Jonson hat nicht genug daran, die Lady als Furie darzustellen, sondern der treffliche Allegoriker lässt ihre furiöse Eifersucht dadurch entstehn, dass sie in ihm dem jugendschönen Mister Peregrine, der zum

grössten Theil durch seine unangenehme Hässlichkeit verhindert war Schauspieler zu werden, ein verkleidetes Frauenzimmer sieht, das sie selbst ausstechen könnte! Politic sagt endlich, um seine Gemahlin zu beschwichtigen:

The gentleman, believe it, is of worth,
And of our nation;

die Lady aber — als hätte Ben „the poet“ die Farben nicht schon faustdick aufgetragen — erwidert in einer Weise, die unter den gegebenen Verhältnissen zur reinen Sinnlosigkeit wird:

Ay, your Withe-Friars' nation.

Wahrscheinlich muss vorausgesezt werden, dass die Figuren des Trinculo und Stephano dem White Friars Theater, einer entschieden schlechten Gesellschaft, entlehnt sind, und da Ben Jonson nicht verkannt hat, dass der Caliban gewisse Züge seiner Dichtung trägt, da ferner Shakespeare ihm nicht weniger wegen plagiatorischer Frechheit den Text liest, wie jener Gesellschaft, so lässt er sich von der „Lady“ in die Nation der Weissen Brüder einreihen. Der taktlose Mann ist immer nur darauf bedacht, einen scharfen Verstand zu zeigen, und so zieht er sich öffentlich eine Sache an, zu der er vielleicht hätte schweigen können, nur damit niemand glaubt, er habe seinen grossen Gegner nicht verstanden. Unmittelbar darauf begeht er aber wider eine schmähliche Bosheit gegen denselben. Weil Prospero sagt, er schwöre die herb satirische Zauberkunst (rough magic) ab, legt er dem Politic gegen den Schluss der überaus gehässigen Scene, von der hier die Rede ist, die kläglichen Worte in den Mund:

I hope you [1]) have not the malice to remember
A gentlewoman's passion!

Also erst muss die Sache so dargestellt werden, als ob der ruhmgekrönte, für alle Zeit unsterbliche Dichter aus kleinlicher Eifersucht gegen den gewaltigen Ben seinen Tempest gedichtet; und dann auch noch als ob er vor diesem Heros die unüberwindlichste Angst habe! Den einzigen Effect, den Jonsons Schandstück in den Augen wahrhaft gebildeter und daher vernünftiger Menschen haben kann, ist — mei-

1) scil. Peregrine.

ner festen Ueberzeugung nach — dass sie darin eine Art des Selbstmordes sehen, vorgenommen aus dem erbärmlich kleinen Motive einer rivalisirenden Eitelkeit, die man sonst eigentlich nicht bei Jonsons Nation zu finden gewohnt ist, obgleich der Egoismus ihr ältester Erbfehler ist.

IV. 4 hat der advocatische Hallunke Voltore eine falsche Anklage zu begründen; dazu ermahnt ihn Mosca mit den Worten:

Mercury sit upon your *thundering* tongue,
Or *the Frenh Hercules* [1]) and make your language
As conquering as his club [2]), to beat along
(As with a tempest) flat our adversaries.

Das ist schon recht vernehmlich gesprochen; denn deutlicher kann es in den von Jonson gewählten Formen nicht behauptet werden, dass der Tempest eine falsche, lediglich durch advocatische Rabulisterei aufrecht erhaltene Anklage gegen ihn enthalte; indess die Sache kommt noch ärger. Ganz im Sinne jenes zwar kindischen, doch aber bubenhaften Systems, nach welchem er in Every Man in his Humour den Falstaff und Junker Christoph, oben aber den Ariel an den Pranger zu stellen versucht, lässt er bald darauf in einer Scene, welche unwillkürlich den Eindruck macht, als sei es in Jonsons Kopfe nicht recht richtig gewesen, nämlich IV. 6 zum Ueberfluss noch die „Lady“ selbst auftreten und in leidenschaftlicher Hast und mit der unerhörtesten Flatterhaftigkeit ein falsches Belastungszeugniss ablegen, für das sie V. 2 sorgsamst der öffentlichen Blame preisgegeben wird.

Darauf wird V. 3 ohne den geringsten thatsächlichen Anhalt im Stücke selbst, im absurdesten Widerspruche mit

---

1) Der French Hercules ist Shakespeare selbst. Hercules nennt er ihn mit Rücksicht auf den Hercules des Globe, wie die folgenden Worte zeigen, French, mit Rücksicht auf Montagne.

2) club, bekanntlich nicht bloss Keule, sondern auch geschlossene Gesellschaft. Der Hercules-Klub ist die Globegesellschaft; und die Worte sagen nicht mehr und nicht weniger, als dass Jonsons Productionen dieselbe hinreissende Gewalt auf das Theaterpublicum ausüben sollen, welche die Globegesellschaft unter Shakespeares Aegide auf dasselbe ausgeübt habe.

dem Maskencharacter der „Lady“, fingirt, sie gehöre mit zu den Erbschleichern Volpones. Diese hirnlose Fiction, die andeuten zu sollen scheint, Shakespeare habe nur deshalb den Gewittersturm des Tempest über Jonson herein brechen lassen, weil er mit jonsonschem Humor dessen „Ruhm“ beneidet habe, giebt dem „poet“ die ersehnte Gelegenheit die „Lady“ mit Grobheiten zu übergiessen, darauf zum Hause hinaus zu werfen, und damit zu „entthronen“. Der jonsonsche Ariel, der Parasit Mosca, spielt in jener Scene — zur Verhöhnung der Erbschleicher — den Erben des angeblich verstorbenen Volpone; dieser falschen Rolle entsprechend, beschäftigt er sich mit der Inventarisation von Volpones Nachlasse. Darin unterbricht ihn u. a. auch die „Lady“ mit der Frage: Do you hear, sir? Mosca — scheinbar in seine Arbeit vollkommen vertieft, sagt darauf: A parfumed box — prithee, forbear.

You see I am troubled — made of an onyx.

Nun nimmt die Scene folgenden Verlauf:

Lady. How!
Mosc. To-morrow, or next day, I shall be at leisure,
To talk with you all.
Corvino. Is this my large hope's issue?
Lady. Sir, I must have a fairer answer.
Mosc. Madam;
Marry, and shall. Pray you fairly, *quit my house.*
Nay, *rise no tempest with your looks;*
Remember what your ladyship offer'd me
To put you in an hair [1]); go to, think on't;

---

1) Im ganzen Volpone ist nicht eine einzige Stelle, welche von Anerbietungen der „Lady“ spricht, für den Fall, dass Mosca es bewirke, dass sie als Volpones Erbin testamentarisch eingesezt würde; ja, der Volpone enthält überhaupt keine Stelle, in welcher die „Lady“ irgend ein Verlangen nach Volpones Nachlass ausspräche. Ueberdies hat die Ausdrucksweise „to *put* you *in* an heir“ etwas so durchaus absonderliches, dass wir hier durchaus gezwungen sind, entweder an eine momentane mentis captio Jonsons zu glauben, oder nach Erklärungsgründen ausserhalb des Volpone zu suchen. Da die Passage sonst zu den besten des Volpone gehört und sehr wohl geordnet ist, so wird

And *what you said even your best madams did*
For maintenance[1]), *and why not you? Enough,*
Go home, and use the poor sir Pol, your knight
well.

For fear I tell some riddles: go, be melancholic.

Die „Lady“ bricht unter der Last dieser Vorwürfe zusammen und verlässt das Haus, um nicht wider zum Vorschein zu kommen.

Mit all diesen unwürdigen Vernichtungsversuchen war Jonsons Rachedurst noch lange nicht gestillt, sondern er bedurfte noch eines Schlussknalleffektes, der alles Vorherige

---

nur die leztere Möglichkeit übrig bleiben, die uns von selbst schon auf den Tempest hinweist. Da heisst es denn nun aber vor allen Dingen, den eigentlichen Sinn von Moscas Worten fest stellen; dieser aber ist folgender: Geht in euch, Herrin, und denkt darüber nach, welche Veranlassung ihr mir gegeben habt (what you offered me), euch einen Erben (Jonson vermeidet ganz absichtlich die Femininalform heiress) einzusezen, das heisst mit euch ein Kind zu erzeugen, wie nach Prosperos Erzählung die Schiffer mit der Sycorrax den Caliban erzeugt haben!

1) Auch diese Bemerkung wider lässt der Volpone absolut unerklärt; jedoch ist hier der Zusammenhang mit dem Tempest viel leichter nachzuweisen, als bei der vorigen. Anlehnend an Mirandas Frage I. 2: Had I not || Four or five women once, that tended me? und an Prosperos eigene Schilderung von der Unterstüzung, die ihm Gonzalo gewährt, lässt Jonson den Mosca sagen: Besinnt euch auch darauf, was ihr gesagt habt, was grade eure besten Kammerjungfern zu eurer Erhaltung gethan haben; und weshalb sollte ich es nicht auch so machen? Shakespeare hat — nach Prosperos Erzählung von der Beihilfe, die ihm sein Retter Gonzalo geleistet — seine Kunst und sein Gemüth dadurch vom Untergange gegen die anstürmenden Widersacher gerettet, dass er aus gewissen Schriften solche geistige Nahrung sog, die im Stande war, ihn über das Niveau der Gegner weit hinaus zu heben. Mit cynischem Hohne sagt Jonson, ich mache es dir nach Shakespeare; so gut du gewisse Schriftsteller geplündert hast im Kampfe ums Dasein, mit demselben Rechte plündere ich jezt dich in meinem Kampfe ums Dasein gegen dich.

So sind die Jonsons aller Tage; mit frecher Hand drücken sie das Edle und Schöne in den Koth hinab, damit ihre Missschöpfungen das Schönste auf Erden bleiben. Man denke an das Märchen vom Aschenbrödel.

zum Kinderspiele macht. In der 4. Scene des V. Aktes nämlich, der lezten Scene, wo Politic und Peregrine auftreten, erscheint lezterer verkleidet und verkündet, dass er die heroische That vorhabe, den Mister Politic ins Bockshorn zu jagen. Politic wird deshalb aus seiner Wohnung auf die Bühne gelockt; eine Handlung, die noch nebenher zu gewissen Nichtsnuzigkeiten gegen Shakespeare ausgenuzt wird, die ich übergehe. Nachdem es endlich dem tapferen Peregrine gelungen, den furchtsamen Leisetreter Politic aus seinem Fuchsbau herauszulocken, entspinnt sich folgende Scene:

Peregr. The gentleman you met at th' port to-day [1]),
That told you, he was nearly arriv'd —
Polit. Ay, was a fugitive punk? [2])
Peregr. No, sir, a spy set on you.
And he has made relation to the Senate
That you profess'd to him, to have a plot [3])
To sell the state of Venice to the Turk [4]).
Polit. O me!
Peregr. To which warrants [5]) are signed at this time,

1) Gemeint ist Peregrine selbst.

2) punk = Zündschwamm, agent provocateur.

Man vergegenwärtige sich, dass damals bereits viele unzufriedne Engländer in den Niederlanden lebten, und von dort aus die Revolution behufs Absezung der Stuarts betrieben. Shakespeare hatte an diesen Leuten gewiss keine Freude. Eigenthümlich ist, dass der grosse Ben, der selbst so und so lange in den Niederlanden zugebracht, diese Gelegenheit benuzt, seine Loyalität zu constatiren; aber freilich, es handelt sich ja nur um einen ästhetischen Zündschwamm, der mit grossartigem Blicke Shakespeares ästhetische Versehen corrigirt, und eben deshalb „a spy set on him" ist.

3) Plan.

4) Man erinnere sich, welche Rolle die Türkei, wenigstens Tunis und Algier im Tempest spielen! Die hämischen Worte sollen aber auch zugleich sagen, dass die Dichterherrschaft nun, nach Shakespeares Abgange auf den grossen Ben, oder wie Henslowe sagt „Bargeman" übergegangen sei.

5) Haftbefehl.

To apprehend you and to search your study [1])
For papers —

Polit. Alas, sir, I have none, but notes,
Drawn out of play-books [2]) —

Peregr. All the better then.

Polit. And some essays [3]). What shall I do?

. . . .

I am a wretch! a wretch!

Peregr. What will you do, sir?
Have you near a curran-butt to leap into? [4])
They 'll put you to the rack [5]); you must be sudden.

Polit. Sir, I have an engine.

Hier erschallt von ausserhalb der sorgsam als Frage ausgedrückte Ruf: Sir Politic Would-be? ein Wiz — oder Afterwiz? — zu dessen Verständniss und Gutirung es genügt, daran zu erinnern, dass Gonzalo bei Beschreibung des Systems, nach welchem er den idealen Naturstat einrichten würde, Temp. II. 1 u. a. auch sagt: need of any engine would I not have.

Politics Maschine ist eine künstliche Schildkrötenschale (tortoise), in welche ihn Jonson nunmehr kriechen lässt, um ihn in dieser Calibanshülle von dem tapferen und durch seine überlegene Ruhe imponirenden Peregrine und den vier ebenso klugen „Kaufleuten", die jenem bei seinem Versuche, den Politic zu schrecken, getreulichst Hilfe leisten, in

---

1) Studirzimmer.

2) Was mag wohl der Plagiator Jonson empfunden haben, wenn er nach Niederschrift dieser Worte zufällig aufgeblickt und sein Silengesicht im Spiegel gesehn hat?

3) Montagne!

4) Temp. I. 2 sagt Prospero — nach der sicher genuinen Lesart der edit. princ. — they prepared a rotten carcas of a *butt* u. s. w. curran-butt steht für currant-butt, Korinthenfass.

5) Man erinnere sich der S. 339 f. N. 4 besprochenen Worte Prosperos:

like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a *rack* behind;

beiläufig bemerkt, ein unumstösslicher Beweis für die Genuität der Lesart rack im Tempest, obwohl das Wort hier Folter bedeutet.

keiner anderen Weise misshandeln zu lassen, wie Sancho Pansa in Folge seiner unglücklichen Statthalterschaft auf der „Insul“ gemisshandelt wird [1]). Nachdem dies „exploit“ ausgeführt, stösst Peregrine folgendes Sieges-Triumphgeschrei aus:

Now, sir Politic, *we are even* [2]);

---

1) Dass Jonson dem Don Quixote Bd. II c. 53 in seiner Darstellung gefolgt ist, kann ms. Es. nicht einen Augenblick bezweifelt werden. Die Scene ist aber — was selbstverständlich — noch mit besonderen jonsonschen Niederträchtigkeiten gespickt.

2) „Nun sind wir quitt“; du hast mich als Memme dargestellt, habe ich dich wider als Memme dargestellt!

Forse
Tu non pensavi chè io *loico* fossi,

sagt ein Höllenknecht bei Dante (Inf. XXVII. 122, 123) zum Grafen Guido von Montefeltro, da er sich durch päpstlichen Ablass vor der Höllenstrafe gesichert glaubte; wenn man aber diese überaus fade Stelle des Volpone liest, möchte man fast glauben, dass es eben die Strafe des Teufels ist, nicht mehr „loico“ sein zu können. „Now we are even.“ Shakespeare stellt dar, wie Jonson vor der scheusslichen Hässlichkeit seiner eigenen Geschöpfe erschrickt; und Jonson wirft seinen Kopf beiseite und erfindet in diesem kopflosen Zustande eine verwirrte Geschichte, die damit endet, dass ein Laffe, dem er durch allerhand Anspielungen etwas von seinem grössten Zeitgenossen anhängt, das „Gruseln“ lernt. Now we are even!

So viel ist gewiss, zu ruhiger Gleichmässigkeit gehört weit mehr moralischer Muth, als zu den egoistischen, moralisch höchst schädlichen Klopffechterstückchen eines Ben Jonson. Ein Mann, der die Grossen seiner Zeit nicht gelobhudelt hat, obwohl er in der literarischen Mode einen mächtig weiten Deckmantel für diese Schwäche hätte finden können; ein Mann, der als ruhiger Steuermann seinen Blick einzig und allein auf die grossen Gestirne des Humanismus gerichtet hat; ein solcher Mann, der noch auf uns, die wir seiner Zeit völlig entrückt, mit eigenen Tagessorgen schwer beladen sind, einen durchdringenden zum idealen Humanismus erhebenden Eindruck macht, um so stärker macht, je eingehender wir uns mit ihm beschäftigen; ein solcher Mann k a n n nicht unter dem Einfluss gemeiner Menschenfurcht gestanden haben; G o t t u n d s e i n e g u t e S a c h e h a b e n i h n z u m I d e a l e e m p o r g e h o b e n. Jonson hätte dicke Bände voll Dramen schreiben können, ohne jemals dahin zu gelangen, mit Vernunft Shakespearen gegenüber sagen zu können: Now we are even = jezt sind wir e b e n b ü r t i g!

For your next project, I shall be prepared [1];
I am sorry for the funeral of your notes, sir.

Jonson hat sich an dieser Stelle so sehr in die Wuth der gemeinen Ränkesucht hineingerast, dass er ganz und gar vergessen hat, Peregrines infernalen Hass gegen Politic in irgend welcher Weise dramatisch zu motiviren; denn das „next project", das auf Politics Quarantaine-Project als den Stein des Anstosses hinweist, wird schwerlich irgend jemand von gesunden fünf Sinnen als dramatische Motivation hingehn lassen. Peregrines Heldenthat überrascht uns wie ein Wunder, sofern wir nicht zufällig aus den mannichfachen gehässigen Anspielungen errathen haben, dass die Dichtung des Tempest die schwere That ist, welche Politic dem höchst sonderbaren nund zweideutigen Herrn Peregrine gegenüber zu büssen hat. Dieser auffallende dramatische Fehler ist aber ein unumstösslicher Beweis dafür, dass Politic nebst Gemahlin für den Dichter selbst ein Gegenstand tiefsten Hasses ist. Der Dichter erschlägt in ihnen einen strohernen Haman, weil seine kurzen Arme nicht bis zu dem wirklichen reichen.

Jonsons Verhalten gegen Shakespeare birgt eine überaus niederschlagende Lehre in sich. Aufopferungsvolles Leben, reinste Begeisterung für eine edle, patriotische Sache,

---

1) Bei der unbegrenzten Grossmäuligkeit und der bedenkenlosen Aufschneiderei Jonsons braucht man aus diesen Worten in keiner Weise den Schluss zu ziehn, als wäre damals noch ein Drama von Shakespeare zu erwarten gewesen; ganz im Gegentheil möchte ich aus ihnen schliessen, dass der tapfere Ben recht wohl wusste, dass er vor jedem „next project" Shakespeares aus dem sehr einfachen Grunde sicher war, weil dieser sich vom öffentlichen Leben zurück gezogen hatte. Sehr auffällig wenigstens ist die Erscheinung, dass Jonson erst seit dieser Zeit mit seiner ganzen angeborenen Zügellosigkeit sich als calibanischer Gegner Shakespeares enthüllt.

Die lezten Worte Peregrines: Herr, ich werde für das Leichenbegängniss eurer Auszüge aus Theaterstücken — scil. aus Jonsons Stücken, die Shakespeare zu Anspielungen gegen ihn verwandt hat — Sorge tragen, erinnern lebhaft an gewisse Scenen, die von kleinen und grossen Buben am Ende einer Schlägerei auf der Gasse aufgeführt zu werden pflegen. Das Wort ist aber auch für Jonsons Bramarbasmund wie zugeschnitten.

die erhabensten Leistungen eines Geistes von götterähnlicher Schöpferkraft sind kein wirksamer Schuz gegen die Angriffsversuche eines moralisch wie intellectuel verkommenen Geistes, der von Schelsucht und Fanatismus zu gewissenloser Tücke aufgestachelt ist. Leider haben auch wir Deutsche in den jüngsten Tagen die entsezliche Erfahrung machen müssen, dass Köpfen und Gemüthern, die so disponirt sind wie die jonsonschen, das Gefühl der Heiligkeit, geschweige denn der Ehrfurcht so gänzlich verloren geht, dass ihre ruchlos verirrte Hand mit teuflischer Frechheit selbst nach dem zu greifen wagt, was mit aller übrigen Menschheit in der Wechselbeziehung hochachtender Liebe, sogar mit früheren Feinden in dem wohlthätigen Rapporte ehrlich achtender Anerkennung steht! Shakespeares ohnehin melancholisch gestimmtes Gemüth hat die ihm angethane Schmach sicherlich bitter empfunden [1]; aber zur Rache ist der Dich-

---

1) Ich habe schon widerholt darauf aufmerksam gemacht, dass ein gewisser ideeller Rapport zwischen der aristophanischen Komödie Troilus und Cressida und gewissen politischen Andeutungen des Tempest besteht. Das Stück muss zu der Zeit von Shakespeare umgearbeitet sein, in welcher auch der Tempest geschrieben ist; sicher aber ist es nicht schon bei Shakespeares Abgange von der Bühne aufgeführt, sondern erst 1609 der Bühne übergeben. Die erste Quarto von 1609 beweist unwidersprechlich, dass das Stück damals noch nicht gegeben war; ich halte dieselbe — im Widerspruche mit der gesammten englischen und deutschen Shakespeareforschung — entschieden für keine Raubausgabe, sondern bin im Gegentheil der Ansicht — aus Gründen, die ich an dieser Stelle nicht entwickeln kann — dass der Dichter selbst den Druck veranlasst hat, obwohl er sich mit der Correctur nicht befasst haben kann, und zwar veranlasst, weil das Stück — besonders die Thersitesiaden — als blosses Bühnenstück viel zu schwer verständlich ist. Es giebt aber in der Quarto von 1609 einzelne Stellen, welche durchaus den Eindruck machen, dass sie erst nachträglich nach der totalen Umarbeitung eingeschoben sind. Zu diesen Stellen gehört auch die folgende aus der tiefsinnigen Ansprache, durch welche Ulysses III. 3 den Achilles aus seiner unbegreiflichen lethargischen Unthätigkeit aufzurütteln versucht:

O, let not virtue seek
Remuneration for the thing it was;

ter nicht mehr geschritten, sondern hat Jonson seinem eigenen inneren Rächer überlassen. Die nächste Wirkung von Jonsons Ausfällen gegen Shakespeare scheint übrigens ausserordentlich geringfügig gewesen zu sein. In der — freilich vor der Umarbeitung des Volpone erschienenen — Komödie The Return from the Parnassus (vrgl. S. 195, Note 1) ist nämlich IV. 3 dem Schauspieler Kempe folgende Rede in den Mund gelegt:

> Few of the University pen plays well; they smell too much of that writer Ovid, and that writer's Metamorphosis, and talk too much of Proserpina and Jupiter. Why, here's one fellow, Shakespeare, puts them all down; ay, and Ben Jonson too. O, *that Ben Jonson is a pestilent fellow*, he brought up Horace, giving the poets a pill [1]); but one fellow *Shakespeare has given him a purge that made him bewray his credit* [2]).

For *beauty, wit*
High birth, vigour of bone, *desert in service,*
Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and calumniating time.
One touch of nature makes the whole world kin,
That all, with one consent, praise new-born gawds,
Though they are made and moulded of things past,
And *yoke to dust, that is a little gilt,*
More loud than gilt o'rdusted.

(Statt yoke haben die edit. princ. und die folio von 1623 „goe", was sinnlos ist. Theobald sezte dafür „give", was Delius „trefflich", ich dagegen vollkommen unzutreffend finde. „yoke" ist das richtige Wort: sie spannen mit dem Staube, sofern er nur ein wenig übergoldet ist, öfter Lob zusammen, sagt Ulysses, als Gold sich unterthänig machen kann, sobald es durch Staub bedeckt ist.) Es wäre, meiner Ansicht nach, nicht uninteressant, zu wissen, wie weit diese Einschiebung — sofern es eine ist — mit Jonsons hämischen Ausfällen und den späteren Erfolgen dieses bravadeur zusammenhängt.

1) Er hat die horazische Manier aufgebracht, indem er den englischen gleichzeitigen Dichtern eine Pille eingab, um sie zu curiren. Shakespeare aber hat ihm dafür eine gründliche Purganz eingegeben.

2) Durch die er gezwungen wurde, zu verrathen, was er auf Borg entnommen, von anderen auf Credit erhalten hatte. — Auch Elze, Will. Sh. S. 185 hat die Passage mitgetheilt, ihre Be-

Es kann ms. Es. keinem Zweifel unterliegen, dass diese

---

ziehung zum Tempest und Volpone ist ihm aber entgangen. Er versteht — wahrscheinlich im Anschlusse an die englische Shakespeareforschung — die Worte: he brought up Horace, als „er hat den H. aus der Unterwelt herauf beschworen.“ Ich dagegen verstehe: er brachte den Horaz in die Höhe, d. h. wie ichs im Texte verstanden: brachte die horazische Manier auf. Im Anschluss an seine Uebersezung der Worte sagt nun aber Elze a. a. O.: „Die Heraufbeschwörung des Horaz bezieht sich auf den Poetaster, in welchem Jonson unter dem Namen des römischen Satirikers seine Hiebe austheilt. Ein Hieb auf Shakespeare soll (nach The North British Review Nr. CIV) in dem Spotte über das Wappen des Crispinus und über seine „„gentility““ enthalten sein, wogegen Brinsley Nicholson . . . nachzuweisen sucht, dass das dem Crispinus beigelegte satirische Wappen demjenigen Marstons entspreche und nichts mit Shakespeare zu thun habe.“ Auf welches shakespearesche Drama die Anspielung im Return from the Parnassus geht, darüber schweigt Elze ganz.

Die Thatsachen, welche er hier mittheilt, sind gewiss höchst werthvoll für das Verständniss der Stelle; aber keineswegs vollkommen zu diesem Zwecke ausreichend. Dass Jonson im Poetaster den Horaz spielt, hat offenbar den doppelten Grund, sich als Satiriker einzuführen, und zugleich für sich die horazische Maxime zu vindiciren: aut prodesse volunt u. s. w. Das kann auch dem — leider unbekannten — Verfasser des Return nicht entgangen sein. Da nun aber die Worte: a purge that made him bewray his credit, ganz entschieden auf den Tempest bezogen werden müssen, so liegt es nahe, das brought up Horace auf den nachweislich 1605 zuerst aufgeführten Volpone mindestens mit zu beziehn. Wie ich sofort im Texte zeigen werde, rechtfertigt Jonson im Prologe zum Volpone seine Scheusaldichtung ausdrücklich mit dem horazischen: aut prodesse volunt u. s. w. Hierin liegt in der That für die übrigen Dichter eine „Pille“, insofern ihnen vorgeworfen wird, falsche Wege zu wandeln; und Kempe spricht ja ausdrücklich nur von „einer“ Pille, die „den“ Dichtern gegeben sei. Auch passt der Ausdruck „brought up“, wie gesagt, zu dieser Art des Verständnisses sehr wohl, ms. Es. sogar besser, als zu der von Elze adoptirten. Das horazische aut prodesse in der eigenthümlichen Gestalt, die ihm Jonson verleiht, fertigt aber Shakespeare grade im Tempest ab, indem er II. 1 dem Gonzalo die bereits besprochenen Worte in den Mund legt:

Mylord Sebastian,
The truth you speak doth lack some gentleness,

Stelle sich auf den Volpone und den Tempest bezieht[1]).

And time to speak it in (wo Jonson seine pessimistische Weisheit anbringt, ist ihm ganz egal); you rub the sore,
When you should bring the plaster,

und indem er ferner — wie widerholt bemerkt — jonsonsche Geschöpfe (Temp. III. 3) das Mahl für Alonso und sein Gefolge abtragen lässt. Sebastian spricht dabei die Worte:

A living drollery (nicht = a dumb-show; sondern: ein Puppenspiel, das wirkliches Leben hat, d. h. was eine reale Wirklichkeit darstellt). Now I will believe
That there are *unicorns*; that in Arabia
There is one tree, the phoenix throne; one *phoenix*
At this hour reigning there.

Eben diese Scene aber bildet einen bedeutenden Theil derjenigen Purganz, welche Shakespeare dem Jonson nach dem Return eingegeben hat, um ihn verdientermassen als benjaminischen Apostaten und Anhänger des Stammes Nym zu kennzeichnen, und die Worte Sebastians hängen mit dieser Tendenz aufs genauste zusammen. Lassen wir sie jedoch noch auf einen Augenblick aus den Augen. Die seltsamen Gestalten, welche vorher das Mahl gebracht, verschwinden alsbald wider, und nun stürzt Sebastian als der erste auf das Mahl zu mit den Worten: Nur gut, dass sie die Speisen zurück gelassen haben, denn wir haben Appetit. Sebastian schickt sich also an, über Prosperos Tisch herzufallen, wie etwa Jonson über Shakespeares Dramen herfallen würde, nachdem der Dichter sich zurück gezogen. Das Einhorn hat sich gefangen, es hat sein Horn in den Baum des Phoenix gebohrt, aber der Phoenix bleibt doch der König; Sebastians Worte sind ungewollt eine Prophezeiung geworden.

1) Die englischen Kritiker nehmen freilich an, das Return sei bereits vor Elisabeths (aber nach Nashs) Tode, also etwa 1602 gedichtet (vrgl. Collier, Alleyn-Papers — Memoirs of Edward Alleyn, London 1841, Bd. II, Introduction S. VIII), und Elze, Will. Sh. S. 185, hat sich dieser Annahme angeschlossen, übrigens ebenso wenig wie Collier irgend welche Gründe dafür vorbringend. Meine obige Annahme wird durch diese Frage auf keinen Fall berührt, da es sehr möglich ist, dass vor dem Drucke des Return, der grade mit Rücksicht auf den Krieg zwischen Shakespeare und Jonson erfolgt zu sein scheint, die Stelle besonders auf die Niederlage zugeschnitten ist, welche Shakespeare seinem Gegner durch den Tempest beigebracht hat. Der Umstand allerdings — das mag hier nachträglich noch erwähnt werden — dass Jonson im Volpone gegen seine Verhöhnung als

Ueber den Vorwurf plagiatorischer Nachäffung, welchen auch diese Stelle enthält, ist kein Wort weiter zu verlieren; dagegen ist es wichtig, hier noch zu constatiren, dass Jonson am Anfange des Prologs zum Volpone sich in der That rühmt, die horazische Maxime: Aut prodesse volunt aut delectare poetae, adoptirt zu haben. Es heisst dort:

This we were bid to *credit*, from our poet,
Whose true scope, if you would know it,
In all his poems still has been this measure,
To mix profit with your pleasure.

Gewisse anekdotenhafte Ueberlieferungen [1]) — bekanntlich eine recht schwache Seite der Engländer — haben im Vereine mit dem Lobgedichte, welches Jonson zu der ersten Gesammtausgabe von Shakespeares poetischen Werken, der Folio von 1623, geliefert hat [2]), den bereits oben berührten Wahn von einem freundschaftlichen Verhältnisse zwischen Shakespeare und Jonson erzeugt. Die ersteren würden, selbst wenn sie buchstäblich wahr wären, nichts weiter beweisen, als dass Shakespeare feine Umgangsmanieren gehabt hat, ein Mann gewesen ist, der die Vernunft zu seiner sicheren Herrin gemacht hatte; das Lobgedicht aber ist nicht allein ebenso kalt wie alle anderen Machwerke Jonsons — eine Empfindung, die besonders lebhaft werden muss im Leser, wenn er es mit den sehnsuchtsvoll verehrenden Gedichten Göthes auf Schillers Manen vergleicht [3]) — sondern es spricht

---

„Maurer“ (brick-layer) reagirt, deutet noch nicht nothwendig auf das Return hin; auch Decker schimpft Jonson in seiner Satiromastix einen Maurer. Vrgl. Collier, Memoirs of Edw. Alleyn SS. 51 u. 52. Unter allen Umständen ist aber das Zusammentreffen der beiden Umstände, dass Jonson gegen das Return und gegen diesen Schimpfnamen im Volpone reagirt hat, und dass er auch im Return als Maurer gefoppt wird, eine höchst auffällige Thatsache.

1) Der Leser findet sie zusammengestellt unter Nr. 37 u. 46 der Beilagen zu der biographischen Skizze, welche Delius dem lezten Bande seiner Ausgabe von Shs. Werken beigefügt hat.

2) S. Nr. 62 der in der vorigen Note erwähnten Beilagen. Das Gedicht trägt die echt jonsonsche Ueberschrift: To the memory of my beloved, the Author, Mr. William Shakespeare, and what he hath left us.

3) Anders freilich sieht Elze die Sache an. Er bemerkt

aus ihm auch derselbe tückische Geist, der, wie es scheint, Jonsons einzige Glühkraft gewesen ist. Halpin hat diese Thatsache bereits gegen Gifford evident gemacht[1]); und ich möchte hier nur darauf aufmerksam machen, dass sich just den würdelosen und erbärmlichen Höhnereien, auf welche Halpin seinen Beweis stützt, die berüchtigten Verse anschliessen:

And though thou hadst small Latin, and less Greek,
From thence to honour thee, I would not seek
For names u. s. w.

Nur ein gemeiner Philistergeist kann derartige Niedrigkeiten in einem Lobgedichte anbringen; aber just ein solcher Geist nimmt im Kampfe diejenige moralische Façon an, die Jonsons Geist gegen Shakespeare angenommen hat. Von diesem Gesichtspunkte aus ist es auch psychologisch im höchsten Masse interessant, dass Jonson grade seinen Volpone zum Concurrenzstück mit dem Tempest zugestutzt hat. Ein ästhetisch widersinnigerer Gedanke ist schlechterdings unfindbar. Sieht man von den ermüdend langweiligen Episoden mit der „Lady“ und ihrem „Ritter“ ab, so bleibt ein Stück über, wo nicht allein

„aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdriesslich durch einander klingt,“

sondern in welchem auch der gemeinen Lüderlichkeit auf

(Will. Sh. S. 177, 178), dass Jonson in den Discoveries, die er der 2. Gesammtausgabe seiner Werke, der 3 Jahre nach seinem Tode erschienenen Folio von 1640, vorauf geschickt, erklärt habe, „er habe Shakespeare geliebt und verehrt, so weit es ohne Götzendienst möglich sei,“ und fährt dann fort: „Diese Liebe und Verehrung .... hat ihren schönsten, für alle Zeit klassischen (!) Ausdruck in dem.. Gedichte: To the memory of my beloved u. s. w. gefunden, das uns Deutsche an den herrlichen Nachruf erinnert, welchen Göthe für Schiller gesungen hat.“ Uns Deutsche? Ich bin auch ein Deutscher, und muss bekennen, dass ich die elzesche Empfindung ganz und gar nicht theile; aber — de gustibus non est disputandum. Meiner Empfindung nach ist der verbissene Jonson einer so zarten Stimmung überhaupt nicht fähig gewesen, welche den Epilog zu Schillers Glocke und das Gedicht: Bei Betrachtung von Schillers Schädel, erzeugt hat.

1) Oberon's Vision S. 88, bes. die Note. Ich wüsste nicht, was sich gegen Halpins Deduction sagen liesse.

die schamloseste Weise Vorschub geleistet ist. Von leztesterem Fehler abgesehn, handelt der Volpone von nichts als utrirter und raffinirter Schurkerei und Gaunerei, die schliesslich ganz wie im alltäglichen Leben, nur etwas turbulenter, durch richterliches Strafurtheil in bester Form Rechtens gesühnt wird. Das Gefühl des ästhetischen Gleichgewichts, das uns in Shakespeares Meisterwerken stets so wohlthuend erwärmt, muss Jonson gar nicht gekannt haben; denn hier so wenig, wie in dem plagiatorischen Every Man in his Humour, wo ganz nach demselben Schema wie im Volpone ebenfalls der Richterspruch als ästhetisches Ausgleichungsmittel angewandt ist, ist nicht einmal der Versuch gemacht zur *κάθαρσις* zu gelangen; und wer Jonsons wahnwizige Expectorationen gegen Shakespeare mit Ruhe und Bedacht liest, muss zu der Ueberzeugung kommen, dass er grade in der ästhetischen *κάθαρσις* den Grundfehler von Shakespeares Dichtung gesehn hat. Ein solches Element hat er im alltäglichen Leben nicht gefunden; deshalb hat er dem Wahne gelebt, der Dichter, der dieses Grundelement aller Kunst zur Basis seiner Schöpfung nehme, belüge die Menschen über sich selbst. Jonson ist meiner Ueberzeugung nach der reine Faun und Satyr unter den Dichtern; und es ist mir rein unfassbar, wie man ihm nachrühmen kann, er sei Vertreter und Begründer der „classischen“ Richtung. Daraus, dass er einen Sejanus und andere ähnliche einschläfernde Stücke geschrieben hat, folgt wahrhaftig noch keine Classicität, sondern nur, dass dieser Mann ohne alle künstlerische Anlage auf diesem Wege der Nachahmung am leichtesten zum Ziele zu kommen hoffte; als er sich darin getäuscht sah, hat er sich auf die Nachahmung Shakespeares gelegt, so weit seine unzureichenden Kräfte das gestatteten; so weit das nicht der Fall, hat er sich durch das oben erwähnte dictum probans des Horaz zu decken gesucht. Das, nichts weiter, ist Ben Jonsons „Stil“; und weit mehr noch der Umstand, dass die Schöpfungen Shakespeares durch diesen Stil ins Hässliche übertragen sind, hat denselben veranlasst, Jonsons mehr oder minder plagiatorisches Verfahren gegen ihn öffentlich zu brandmarken, weil er kein anderes Mittel hatte, seine Geisteskinder vor den unästhetischen Ueberwältigungen dieses Mannes zu schüzen, als

dass er einen monopolistischen Anspruch auf seine Erfindungen hätte erheben wollen. Um Shakespeares Künstlerzorn gegen Jonson genügend zu verstehn, muss man sich bei seinem Verfahren gegen Jonson recht lebhaft daran erinnern, wie vielfältig er selbst die Schöpfungen seiner Vorgänger benuzt hat, um den dargebotenen Rohstoff den Gesezen der Schönheit entsprechend mit künstlerischer Virtuosität umzugestalten, auf diese Weise sein Vaterland von unschönen Missgeburten oder titanischen Uebertreibungen zu befrein, und zugleich sein eigenes Schönheitsbedürfniss zu befriedigen. Jonson freilich findet es sehr praktisch, der Sache die Wendung zu geben, als hätte Shakespeare ihn nur des Plagiats geziehen; denn auf diese Weise hofft er, dem Shakespeare Gleiches mit Gleichem vergelten zu können, indem er der Lady die blaustrumpfige Stelle betreffs des Pastor Fido, des Dante und Montagne in den Mund legt, auf welche er in ihrem lezten Gespräche mit Mosca anspielt, und indem er ferner in der lezten Scene zwischen Peregrine und Politic lezteren sich bekennen lässt zu dem armseligen Besize gewisser Auszüge aus „play-books“. Aber selbst wenn man Jonsons Auffassung betreffs des Vorwurfes, welchen ihm Shakespeare macht, passiren liesse, so müsste man doch gestehn, dass diese Retourkutsche an Gedankenarmseligkeit leidet. Denn irgend welchen Schriftstellern musste doch Shakespeare die Stoffe entlehnen, welche er als Dramatiker bearbeiten wollte; und dass er die entlehnten Stoffe als Dramatiker selbständig bearbeitet hat, bestreitet Jonsons Erwiderung nicht nur nicht, sondern bestätigt, beweist sie. Shakespeare dagegen wirft ihm vor, er sei der ungeschickte, verhässlichende Copist der shakespeareschen Kunstschöpfungen, und das bejaht Jonson in dreistester Weise mit der Prätension, das sei sein gutes Recht!

III.

„Auf die Möglichkeit, dass die“ . . . par „Verse“ des Volpone, auf welche Elze seine ganze Argumentation stüzt, dass dieses Stück nach dem Tempest geschrieben sein müsse, „ein späteres Einschiebsel B. Jonsons sein könnten“,

meint jener Shakespeareforscher (Abhandlungen S. 233) „gehen wir“, d. h. Elze „nicht ein; das ist ein sehr billiger Nothbehelf, der doch mindestens durch irgend ein anderes Anzeichen unterstüzt sein müsste, wenn er Glauben verdienen sollte.“ Wenn doch Elze die kritische Strenge überall mit solcher Bestimmtheit hätte walten lassen! Aber es verhält sich damit bei ihm nicht anders, wie mit den allgemeinen Abstractionen der Shakespeareforschung über das Wesen von Shakespeares Psyche und Dichtung; es sind das alles Thesen, die für ihn so lange wahr bleiben, wie sie ihm nicht hinderlich sind; fangen jedoch derartige Säze an, Elzen unbequem zu werden, so verflüchtigen sie sich gleich den Hexen im Macbeth, und „leave not a rack behind“. Es kann keinen Dichter geben, der mehr ideal concentrisch gearbeitet hat, wie Shakespeare; seine Meisterwerke sind sämmtlich — organischen Wesen gleich — aus einem einzigen Ei entsprossen; dennoch aber muss die obige Maxime grade bei einem unstreitigen Meisterwerke Shakespeares, beim Sommernachtstraume sich vor Elzes nüchterner Essexhypothese schweigend in das Dunkel zurückziehn, weil Elze nothwendig verschiedene, und das sehr erhebliche Stellen als spätere Eindringlinge herauswerfen muss, weil das Gedicht nur als gerupfter Vogel in das messingene Bauer seiner Madame Essexhypothese hinein will. Jonson dagegen ist nicht nur im Vergleich mit Shakespeare ein höchst unconcentrirter Dichter, sondern er ist es auch an und für sich; er hat ganz offenbar die Dichtergabe der ideellen Fixirung der Phantasie in noch weit geringerem Masse besessen, als selbst Lyly; seine fast chaotische Compilation, genannt Every Man in his Humour, liefert dafür den schlagendsten Beweis. Auch das weis Elze; denn bei aller Anerkennung gewisser unleugbarer Tugenden der jonsonschen Diction, spricht ihm Elze doch ganz richtig das wahre Dichtertalent ab [1]); aber grade bei diesem Jonson muss jenes kritische Rüstzeug aus dem Schranke geholt werden, um einen Angriff abzuschlagen, dessen Möglichkeit Elze

---

1) Vrgl. die Abthlg. I, S. 3 Note 1 citirte Stelle aus Elzes Will. Shakespeare, S. 190.

nicht einmal hinlänglich untersucht hat, den er sich aber offenbar viel leichter gedacht, als er wirklich ist. Denn es ist ein offenbarer Irrthum, jenen Angriff für einen „billigen Nothbehelf“ zu erklären. Wie ich gezeigt habe, handelt es sich gar nicht um eine vereinzelte Stelle des Volpone, sondern derselbe ist systematisch getränkt mit einer Giftmasse, die eigens dazu bereitet ist, der unsterblichen Dichtung des Tempest das Leben zu rauben, und deren ungeheure Quantität der Leser aus meinen Auszügen noch nicht einmal annäherungsweise schäzen lernen kann. In Wahrheit also ist der von Elze so oberflächlich übergangene Einwand nichts weniger als leicht zu begründen; die Beweisführung, der ich mich nunmehr zuwende, erfordert vielmehr eine starke Dosis systematischen Scharfsinns; aber sie wird in der That gelingen.

Ich beginne mit einem Argument allgemeinerer Art, das der gesammten Composition des Volpone entnommen ist.

Derselbe zerfällt in zwei vollkommen heterogene Theile; in eine allegorische Maske, in welcher Jonson seine Tempestwuth ausschnauft, und in den eigentlichen Volpone, nach der Prätension des Dichters eine dramatische Satire auf die bestialen Wirkungen menschlicher Geldgier. Beide Theile sind zwar zusammen geschirrt wie ein Par Wagenpferde, laufen aber doch wie diese parallel neben einander her ohne die geringste organische Verbindung [1]). Es ist

---

1) Der Beweis dieser Thatsache liegt im Stücke selbst; der Leser also, der mich mit kritischer Skepsis controliren will, wird sich der Mühe unterziehn müssen, durch das Studium des Stückes — wenn ich aber bitten darf, durch ein wirkliches **Studium** — sich auf den Richterstuhl zu schwingen.

Hier nur einige Andeutungen.

1. Der Prolog ist zur Hälfte alt, zur anderen Hälfte neu. Die ältere Hälfte schliesst ab mit den Worten:

> To these — d. h. zu den dreisten Rivalen, die, wie Dekker in der Satiromastik, den grossen Ben verspotten durch die Behauptung, er hätte ein volles Jahr auf seine Arbeit verwendet — there needs no lie, but this his creature (nämlich der Volpone),
> Which was two months since no feature.

Nun folgt der neuere Zusaz, in dessen beiden ersten Versen für

rein undenkbar, dass Jonson beide Theile gleichzeitig entworfen habe; der eigentliche Volpone muss vielmehr als

---

jeden, der Ohren hat zu hören und Intellect zu begreifen, klar und deutlich ausgesprochen, dass der Volpone von 1607 eine Umarbeituug des ursprünglichen Volpone ist. Jonson fährt nämlich fort:

And though he dares give them five lives to mend it
'Tis known five weeks fully penn'd it.

Und so gewiss er — wie Figura zeigt — (man beachte den *Indicativ* dares) der Mann dazu ist, fünf neue Figuren — lives = Seelen — ihnen (seinen Schauspielen) zu geben, d. h. 5 neue Figuren einzuschieben, um es abzustellen, (um seinen Gegnern die Lust zu vergällen, den „poet" zu verspotten), so gewiss giebt er hiermit zu wissen, dass er es innerhalb 5 Wochen vollständig zu Papiere gebracht hat.

Jonson hat die Politik-Maske ganz nach der allgemeinen Maskenschablone construirt; auf die 3 Maskers, das Ehepar Politic und den verständigen Herrn Peregrine, kommen 2 Antimaskers, ein Zwerg Nano und ein Eunuch Castrone. Daher die 5 Seelen, die er „them", d. h. dem Volpone nachträglich noch gegeben, „to mend it". Ich habe die beiden antimaskischen Missgeburten, welche auf eine Verspottung der Zwischenspiele des Tempest mit derselben Feinheit berechnet sind, wie wenn jemand ein Schiffstau drehen wollte, um damit mit einer feinen Nadel zu nähen, in meiner Besprechung ganz ausser Acht gelassen; dieselbe würde sonst nuzlos erheblich verlängert sein.

Die ersten 2 Monate geben die Zeit an, in welcher der Volpone des Jahres 1605 verfasst sein soll; die lezten 5 Wochen beziehn sich auf die Umarbeitung. Man kann daraus und aus der Datirung From my house u. s. w. schliessen, dass der Tempest etwa im October oder November 1606 auf die Bühne gebracht sein muss. Beachtenswerth ist übrigens, dass Jonson in diesen Angaben seiner Arbeitszeit eine gemeine marktschreierische Sitte der niederen damaligen Dramaturgen mitmacht (Elze, Abhandlungen S. 244), die Shakespeare stets unter seiner Würde gehalten hat.

Die folgenden beiden Verse sind muthmasslich schon eine Malice gegen Shakespeare, der vielleicht ebenso wie Göthe die Gewohnheit gehabt hat, nicht selbst zu schreiben, sondern zu dictiren, und dabei sich wo möglich eines angehenden Dramaturgen — wer weis nicht, ob in früheren Jahren vielleicht sogar Jonsons selbst, der eine sehr gute Handschrift hatte, — zu bedienen.

Der dann folgende Theil des Prologs enthält nichts als hämische Randglossen über den für Jonson unerreichbaren Tempest.

der Hauptkörper des ganzen Dramas bereits fix und fertig gewesen sein, als ihm die Politic-Maske eingepropft wor-

---

2. I. 5 erscheinen verschiedene Erbschleicher bei Volpone. Der schlaue Mosca weis sie indess einen nach dem andern zu beseitigen. Der lezte Aufdringling ist der Kaufmann Corvino; er sagt zu Mosca:

Grateful Mosca!
Thou art my friend, my fellow, my companion,
My partner, and shalt share in all my fortunes.
Mosc. Excepting one.
Corv. What's that?
Mosc. Your gallant wife.

Diese Liebenswürdigkeit treibt auch diesen Gast von dannen. Hierauf hat — aller Vermuthung nach — in der ersten Ausgabe des Volpone eben Volpone an Mosca die Frage gerichtet: Has she so rare a face? worauf dieser beginnt, eine so entzückende Beschreibung von Clelias — das ist der Dame Name — Schönheit zu machen, dass der verzückte Volpone beschliesst, dieselbe zu beschleichen und zu verführen. Der Plan wird in einer Weise ausgeführt, die schon in der ersten Bearbeitung jede Art von Phantasterei hinter sich gelassen haben muss; in der uns überlieferten zweiten Bearbeitung aber bodenloser ist, wie Bottom's Dream. In Folge dessen geräth Clelia in Situationen, gegen welche diejenigen der Marina im Pericles reines Kinderspiel sind, weil ihr eigner würdiger Gemahl sie aus Habgier zwingen will, dem ruchlosen Volpone zu Willen zu sein. Clelia hält sich aber tapfer wie Marina; beide sind ja nur Phantasmen. Dieser Umstand nun, sowie die Thatsache, dass Mirandas Keuschheit im Tempest so hoch gepriesen wird, obwohl Miranda vor all und jeder heimlichen Anfechtung sicher gestellt gewesen, hat den Jonson bewogen, auch in diese Scene die „Lady" hinein zu zerren. Zu diesem Behufe schiebt er zwischen Mosca's: Your gallant wife, und Volpones: Has she so rare a face? eine Passage ein, wo nochmals ein erbschleichender Besucher Einlass begehrt, Mosca deshalb auf eine kurze Weile abtreten muss, um nachzuschauen, wer der Besucher ist, während welcher Zeit Volpone in einem sauberen Monologe sich über sich selbst und seine Künste freut. Er sagt u. a.:

The Turk is not more sensual in his pleasures,
Than will Volpone.

Nachdem Mosca, welcher den Besucher vor der Thür abgefertigt hat, zurückgekehrt ist, fragt ihn Volpone: Who is't? und erhält zur Antwort: The beauteous Lady Would-be, sir. Nun gehen selbstverständlich die Randglossen über Mister und Lady Politic vom Stapel, die damit enden, dass Mosca sagt:

den ist. Diese Thatsache beweist nun allerdings nicht, dass der Volpone nicht bereits 1605 in seiner jezigen Janus-

---

Sir, this knight
Had not his name for nothing, he is politic,
And knows, howe'er his wife affects strange airs,
She had not yet the face to be dishonest.
But had she signior Corvino's wife's face —

Damit ist denn wider ein Anschluss für Volpones Frage: Has she so rare a face? gewonnen; ein Anschluss etwa wie auf der Eisenbahn. Dass hier stückweis gearbeitet ist, ist handgreiflich.

3. II. 2 will ich nicht weiter besprechen, wohl aber dem Leser zu ganz besonderem Studium empfehlen. Es ist ganz unmöglich, dass Jonson die langathmigen Malicen, die er in dieser Scene dem Volpone in den Mund legt, gedichtet haben kann, um zu dem wahrhaft blödsinnigen Schluss der Scene zu kommen. Hier haben erhebliche dramatische Theile weichen müssen, um Raum für die Lebensäusserung persönlichster Verbitterung zu schaffen.

4. Endlich sei hier speciel noch auf V. 3 aufmerksam gemacht, wo die Lady, vollkommen aus ihrer Rolle fallend, plözlich unter Volpones Erbschleichern eine hervorragende Rolle spielt. Die Scene ist ursprüngilch so angelegt gewesen, dass der Advocat Voltore, ebenfalls einer der Erbschleicher, das vermeintliche Testament Volpones durchliest, und endlich, da er an die heredis institutio kommt, ausruft: Mosca the heir! Hierauf thut Corbaccio, ein alter Tagedieb, die verwunderte Frage: What's that? ein Beweis, dass er recht gut verstanden hat, worum es sich handelt; und Volpone selbst, welcher dem Auftritte aus einem Verstecke zusieht, spricht die Worte:

My advocate is dumb! look to my merchant!
He has heard of some ship is lost, he faints!
O my fine devil!

Darauf ist die Scene genau in derselben Weise zu Ende geführt, wie jezt. Da nun aber die Ladyepisode hier eingeflickt werden sollte, musste nothwendig die Lady in Volpones Spottrede bedacht, und ausserdem dafür gesorgt werden, dass die theatralische Handlung nicht während der Unterredung Moscas mit der Lady vollkommen stagnirte. Um dem lezteren Fehler vorzubeugen, hat Jonson zu dem Mittel gegriffen, den alten Corbaccio troz seiner Frage: What's that? den Voltore nicht gehörig verstehn zu lassen, so dass er sich während der Abkanzelung der Lady dem autoptischen Studium des Testaments ergiebt. Damit ist wenigstens für diesen einen gesorgt; wie aber für die übrigen? Nun da wendet man kleine, nichtssagende, vielleicht auch

gestalt auf die Bühne gebracht ist; denn, so gut Jonson 1 — vielleicht 1½ — Jahre später die Einschiebung vorgenommen, könnte er sie auch gleich von vornherein bewirkt haben. Bei der Leidenschaftlichkeit freilich, mit der die Politic-Maske ausgeführt ist, hat es wenig Wahrscheinlichkeit, dass Jonson die geistige Ruhe und Conceptionsfähigkeit gehabt haben sollte, vorher das eigentliche Volpone-Drama zu Papier zu bringen; indess auf dies Argument will ich mich so wenig stüzen, dass ich es nicht einmal als Reservetruppe verwende. Ich halte es in der That für ein ziemlich starkes Argument; meine Gegner dagegen möchten sich veranlasst fühlen, demselben eine falsche Bedeutung für meine

---

nichtswürdige Zwischenfragen und Bemerkungen an. Zu diesem Ende hat Jonson Volpones: O my fine devil! von seiner übrigen Rede getrennt, und deren ersten Theil in folgender Weise umgestaltet:

My advocate is dumb! look to my merchant!
He has heard of *some strange storm*, a ship is lost,
He feints! *My lady will swoon*. Old glazen eyes (Bezeichnung Corbaccios, der inzwischen zu lesen angefangen)
He has not reach'd his despair yet.

Zwischen diese neu gestaltete Rede und das O my fine devil! hat er dann die Abkanzelung der Lady eingeschaltet, der er nur einige abgebrochene, z. Thl. höchst maliciöse Bemerkungen des Corvino, Mosca und der Lady vorauf geschickt hat, die ursprünglich sicher gefehlt haben dürften. Das My lady will swoon giebt dem betreffenden Verse einen solchen Rhythmus, wie er dann und wann wohl bei Shakespeare, so weit meine Kenntniss reicht, aber nicht bei dem weit unbehilflicheren Jonson vorkommt. Grade diesen Rhythmus halte ich daher für ein sicheres Kennzeichen der Interpolation.

Ich brauche wohl kaum hinzuzufügen, dass ich bei allen denjenigen Stellen — den Prolog nicht ausgenommen — bei denen ich mich bemüht habe, den ursprünglichen Text herzustellen, nicht der Meinung bin, wirklich unumstösslich bewiesen zu haben, dass der ursprüngliche Text so gelautet haben müsse, wie ich conjecturire, sondern ich habe nur gewisse Ungelenkigkeiten aufdecken wollen, die am klarsten werden, wenn man den muthmasslichen ursprünglichen Zusammenschluss der Handlung andeutet; und die insofern allerdings den unumstösslichen Beweis liefern, dass an den besprochenen Stellen eine Einschiebung statt gefunden haben muss.

ganze Beweisführung beizulegen, es vor ihrem Publikum als federleicht zu verspotten und dadurch die Stärke meiner Beweisführung überhaupt zu verdächtigen.

Ich bedarf aber auch dieses Argumentes in keiner Weise; denn es bleibt — ganz abgesehn von dem eigenen Zugeständnisse Jonsons im Prologe zum Volpone [1]), auf das ich hier nicht wider zurückkommen will — zum grossen Glücke für mich noch ein „unterstüzendes Anzeichen“ übrig, das von der Erkennbarkeit der Einschiebung der Politic-Maske in das Volpone-Drama durchaus unabhängig, dabei aber doch von zwingender Beweiskraft ist für die Richtigkeit meines Beweisthemas, obwohl diese seine logische Kraft nicht ohne eine nicht ganz einfache Deduction gezeigt werden kann.

Mit „unpoetischer Genauigkeit“, wie Elze (Abhandlungen S. 233) bemerkt, giebt Jonson der Dedication der Quartoausgabe seines Volpone an die beiden Universitäten Oxford und Cambridge die Fassung: From my (d. h. Jonsons) house in the Black-Friars, this 11. day of February 1607. Elze sieht darin nichts weiter als eine Geschmacklosigkeit gewöhnlichen jonsonschen Stils; offenbar liegt die Sache jedoch anders. Der gestelzte Ausdruck „From *my* house *in the Blackfriars*“ lässt nicht den geringsten Zweifel darüber, dass der 11. Februar 1607 derjenige Tag ist, an welchem Jonson sich dadurch an Shakespeare wegen des Tempest gerächt hat, dass er den Volpone der Quarto von 1607, den Dedications-Volpone, auf die Bühne gebracht hat. Erwägt man nun, dass der Volpone bereits 1605 aufgeführt worden ist, so wird man aus dieser Fassung der Dedicationsformel allein schon den ziemlich sicheren Schluss

---

1) Dass ich der erste bin, dieses Zugeständniss zu bemerken, ist allerdings nach den Erfahrungen, die ich mit gewissen renommirten Shakespeareforschern gemacht habe, ein böses Präjudiz gegen mich. Ich hoffe jedoch, sie werden sich dies Mal beruhigen, da ich doch wohl hoffen darf, nachgewiesen zu haben, dass die gelehrte Shakespeareforschung bei ihrem Lustwandeln in diesem Wäldchen ihre Augen nicht viel anders gebraucht hat, wie manch gedankenloser Spaziergänger in Gottes freier Natur. Es ist hier viel gesehen, aber nichts betrachtet, und am wenigstens die „five lives“ des Prologs.

ziehn, dass der 1607er Volpone eine Umarbeitung des 1605er ist. Sieht man aber auf das Return fr. th. P., so wird man Umstände bemerken, die diese Annahme zu apodicter Gewissheit machen.

Ich habe schon oben den — ms. Es. unwiderleglichen — Beweis geführt, dass das Return nicht bloss im allgemeinen mit einer Energie, welche sich an zwei Stellen zu massiver Grobheit steigert, für Shakespeare gegen Jonson Partei nimmt, sondern dass der Verfasser jenes academischen Dramas den Kempe namentlich auch darüber frohlocken lässt, dass Shakespeare den unberufenen Reformator Jonson im Tempest dadurch so gründlich abführt, dass er ihn darstellt, wie er sich von fremder Leute Speise nährt. Ich hege unter diesen Umständen nicht den geringsten Zweifel, dass die breitspurige Dedication „From my house in the Blackfriars" u. s. w. eben durch die Parteinahme des Return für den Tempest veranlasst ist. Welchen Sinn hätte es aber dann gehabt, wenn Jonson den Universitäten ein Drama dedicirt hätte, das bereits 1605 über die Bühne gegangen war? Oder sollen wir annehmen, dass Jonson erst durch die Quarto von 1606 von der Existenz des Return Kenntniss erhalten und deshalb erst mit der Quarto von 1607 geantwortet habe? Gewiss an und für sich höchst unwahrscheinlich [1]). Was sollte dann aber noch der Hinweis in der Dedication auf die Aufführung von 1607? Nichts weiter als constatiren, dass sich der Volpone noch immer auf der Bühne gehalten? Das wäre von einer einmaligen Aufführung doch etwas viel gefordert, zumal sich nicht einmal ersehen liess, ob es nicht blosse Aufführung ad hoc gewesen. Wie sollte denn dann aber der Verfasser des Return dazu gekommen sein, bei der Herausgabe seines Dramas 1606 mit so leichtsinniger

---

1) Weiter unten werde ich zu zeigen haben, dass an einer Stelle der Politic-Maske in völlig unzweideutiger Weise auf die besprochene Stelle des Return gestichelt wird. Wäre diese Stelle schon im Volpone von 1605 enthalten gewesen, so hätte sich doch Jonson ganz offenbar dem Risico ausgesezt, für hirnverbrannt gehalten zu werden, wenn er erst 1607 mit der Emphase: From my house in the Black-Friars u. s. w. den Universitäten den Volpone dedicirt hätte.

Oberflächlichkeit über den Volpone hinzugehn? Da er in dem Processe Jonson contra Shakespeare ein Mal ein Urtheil abgeben wollte und abgegeben hatte, hätte er doch die Rede Kempes entsprechend ändern müssen, um dieses wichtige Aktenstück ebenfalls nach Gebühr zu würdigen. Entgegengesezten Falls würde er Shakespearen, für den er doch ganz sichtlich aufrichtige Verehrung zeigt, dem doppelten sehr hässlichen Verdachte ausgesezt haben, als spreche aus Kempe die einseitige Parteinahme des Enthusiasten, wenn nicht gar — wie Jonson, wir haben es in Nr. II gesehn, zu verdächtigen sucht — der Clique, und als lasse sich auf den Volpone nichts sagen. Grade die angeführte Stelle aus dem Return betrachte ich daher als einwandsfreien Beweis, dass der Volpone erst nach der Publication des Return seine jezige Gestalt erhalten haben kann, während damals bereits der Tempest über die Bühne gegangen war [1]).

Es liegen aber auch noch zwei ganz besondere Indizien dafür vor, dass Shakespeare im Tempest just grade den Volpone in seiner ursprünglichen Gestalt zur Zielscheibe nicht so wohl seiner Ironie und Satire, sondern eines sehr pathetischen, streng ernsten Angriffs genommen hat; und auch diese Indizien kommen hier als sehr stark „unterstüzende Anzeichen“ in Betracht.

Zunächst spricht dafür der Umstand, dass Volpone selbst III. 4 zur „Lady“ sagt, bei ihrem Eintritte habe er geträumt, eine Furie [2]) sei in sein Haus getreten und habe mit ihrem Athem (d. i. ihrer Rede) einen so grauenvollen

1) „In der Widmung des Volpone an die beiden Universitäten“, heisst es bei Elze, Will. Sh. S. 187, „bespricht Jonson den Zustand der dramatischen Poesie und seine Stellung zu ihr und begreift in seinen allgemeinen Tadel offenbar auch Shakespeare mit ein; der richtige Weg ist natürlich nur der von ihm eingeschlagene, während die anderen, Shakespeare an der Spize, auf einen Abweg gerathen sind.“ Wie kommt Jonson zu dieser academischen Vorlesung, wenn ihn nicht das Return from the Parnassus dazu gereizt hat, und wenn dies nicht zu Volpone und Tempest in bestimmtester Beziehung steht?

2) Jonson lässt ihn sagen „strange“ Fury, als ob Shs. Heftigkeit vollkommen unverständlich wäre.

Gewittersturm erregt, dass sein Dachstuhl geborsten, das heisst sein ganzes Gebäude aus den Fugen gegangen sei. Der streng allegorische Charakter der ganzen Politic-Maske zwingt durchaus diese Worte so zu verstehn, als ob der Sturmwind von Shakespeares Tempest in das Gebäude des jonsonschen Volpone — also des Volpone von 1605 — geblasen und dasselbe gesprengt habe, so dass Jonson „five lives" neu einfügen konnte und musste [1]). Und dieser Eindruck wird durch den Schluss der Scene noch bedeutend verstärkt, um so mehr, als darin auch eine sehr deutliche Anspielung an die mitgetheilte Stelle des Return enthalten ist. Derselbe lautet wörtlich:

Lady. There was but one sole man in all the world,
With whom I e'er could sympathise [2]); and he
Would lie you often three or four hours together
To hear me speak [3]); and be sometime so rapp'd
As he would answer me quite from the purpose

---

1) Ausserdem kommen noch Volpones Worte in Betracht:
I fat no beasts
To feed the shambels.
Welche Beziehung dieselben zum Tempest haben, habe ich hinlänglich in Nr. II gezeigt.

2) In der ganzen Welt hat es nur einen einzigen Menschen gegeben, mit dem es mir möglich gewesen, stets übereinzustimmen. Jonson schliesst sich hier äusserlich an Mirandas Rede Temp. III. 1 an:
I do not know
One of my sex u. s. w.;
eben aus diesem Grunde wählt er auch den Ausdruck „sole" man = Junggeselle. Er will damit andeuten, dass Shakespeare nur mit seinen eigenen Leistungen stets zufrieden gewesen sei, was — wie ich gezeigt habe — eine vollkommene Verdrehung des wahren Sinnes von Shakespeares Darstellung ist. Das ist aber für einen Ben Jonson völlig gleichgiltig; gewinnt er doch durch diese maliciöse Verdrehung die Möglichkeit, sich selbst ironice dem Shakespeare, gewissermassen als dessen bedeutendsten Gegner, zu substituiren. Das Folgende ist alles in diesem ironischen Persiflirtone gehalten.

3) Und der pflegte oft 3 bis 4 Stunden hinter einander auf der Lauer zu liegen, wenn ich sprach. — Jonson hat dabei seinen Aufenthalt im Globetheater während der Aufführung shakespearescher Stücke im Sinn.

Like you [1]), and you are like him just. I'll discourse,
And be 't but only, sir, to bring you asleep,
How we did spend our time and loves together
For some six years [2]).

Volp. Oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Lady. For we were Coaetanei, and brought up [3]) —

Volp. Some power, some fate, some fortune rescue me!

Die Methodik des Allegorienstils bringt mit sich, dass die

---

1) Und manchmal liess er sich — ganz gegen meine Absicht — so weit hinreissen, mir zu antworten, wie ihr es auch macht. — Ich weis nicht zu sagen, ob Shakespeare irgend wo ausser dem Tempest den Jonson rectificirt hat; jedenfalls verlangt die Stelle eine solche Annahme nicht, da das „antworten" am besten auf die Antwort bezogen wird, welche der Volpone auf den Tempest geben soll.

2) Wie unser gegenseitiger Verkehr im Laufe von etwa 6 Jahren eine Zeitverschwendung war, und unsere beiderseitige Zuneigung erschöpfte. Der Zeitraum, welchen Jonson hier angiebt, ist sicher historisch. Ben Jonson hat sich wohl gehütet, von vornherein den Polemiker gegen Shakespeare zu spielen, und Shakespeare hat sich seiner anfänglich angenommen. Nicht bloss die Andeutung, welche Prospero darüber giebt, wie er sich anfänglich des Caliban angenommen, spricht dafür, sondern es liegen auch sonst noch entscheidende historische Beweise dafür vor. Vrgl. Elze, Will. Sh. S. 181, 182, der übrigens (ebendas. S. 184) sehr zu Unrecht behauptet, Shakespeare habe dem Jonson zeitlebens „Freundlichkeit und Nachsicht" bewiesen. Leider hat die Shakespeareforschung bis jezt noch nicht genau den Zeitpunkt ermitteln können, von dem sich die Fehde Jonson wider Shakespeare datirt, sonst würden — ich bin des gewiss — auch Jonsons „some six years" beweisen, dass der Volpone (nicht anders wie Every Man in his Humour) umgearbeitet ist, dass der Volpone von 1605 und 1607 mitnichten identisch sind.

3) Wer in diesem abgebrochenen „brought up" nicht eine Anspielung an die Worte Kempes im Return erkennt: O, that B. Jonson is a pestilent fellow, he *brought up* Horace, der versteht sich offenbar nicht auf jonsonsche Malicen. Dem entspricht auch aufs genauste, dass Volpone, sobald er das ominöse „brought up" hört, nach Rettung (rescue) durch irgend welchen Zauber (power; ganz so wie das Wort im Tempest gebraucht ist), Fatum (im Tempest: Destiny) oder Zufall (fortune — muthmasslich mit Bezug auf Prosperos Worte: Fortune now my dear lady), schreit,

praktische Tendenz irgend einer dunklen allegorischen Scene später noch besonders durch andre allegorische Darstellungen erläutert wird. Diese Methodik ist hier angewandt, um uns zu verstehn zu geben, dass Jonson in der ganzen Scene sein polemisches Verhältniss zu Shakespeare persiflirt habe. Unverschämter Weise stellt er die Sache so dar, als habe ihn das ewige Predigen, die monotone Verstiegenheit Shakespeares aufs höchste gelangweilt und verdrossen, so dass er sich zeitweilig „unwillkürlich" habe hinreissen lassen, dagegen Einspruch zu erheben; das, lässt er aber dann die Lady sagen, thut auch ihr, Volpone; ihr verfahrt überhaupt ganz genau so, wie Ben Jonson im Allgemeinen zu verfahren pflegte. Wie soll aber Jonson zu einer solchen Parallele kommen, wenn zur Zeit der ersten Aufführung des Tempest überhaupt noch kein Volpone existirte? wenn also die „Lady", das heisst in diesem Falle der Tempest überhaupt gar nicht in der Lage gewesen wäre, dem Volpone den Text zu lesen, ihn auf die idealen Gesichtspunkte der Menschheit aufmerksam zu machen, wie es diese Scene in persiflirender Allegorie darstellt? Man denke über diese Frage nur mit genügender Schärfe nach, und ich bin überzeugt, dass man zu dem Schlusse kommen muss, der „Lady" „Like you, and you are like him just", verlangen schlechterdings die Annahme, der Volpone sei nachträglich auf eine Polemik gegen den Tempest — und allem Anscheine nach zugleich auch auf das Return — zugeschnitten. Jonson besizt die Dreistigkeit, durch diese Bemerkung es öffentlich als eine Folge seiner systematischen Bekämpfung Shakespeares bezeichnen zu wollen, dass er den Volpone in diejenige neue Form gegossen, welche er in der Quarto von 1607 zeigt.

Und nun sehen wir den Tempest darauf an, ob er nicht entschieden Spuren von einer Polemik gegen den Volpone zeigt.

Ich lasse mich auf Allgemeines dabei nicht ein, doch muss ich auf die Halbthiergestalt Calibans dieses pessimistischen Repräsentanten des gemeinen Materialismus aufmerksam machen, weil von Politic, der Lady, Peregrine und zwei Statisten: Bonario und Clelia abgesehn, sämmtliche Personen im Volpone — entsprechend dem Titel und der

Titelrolle — italienische Thiernamen führen, und noch dazu — wie Volpone selbst — augmentative, dem utrirten materialistischen Pessimismus angepasste Thiernamen. Ausserdem will ich nur auf die bereits viel erwähnte 3. Scene des III. Aktes hinweisen. Einen wesentlichen Theil derselben bildet die maskische Pantomime, das Hereinbringen des gedeckten Tisches durch Maskengestalten, und später wider das Abtragen des Tisches durch andere Maskengestalten. Leider lassen die betreffenden Bühnenweisungen durchaus nicht erkennen, wie die ersten und zweiten Maskengestalten körperlich ausgestattet gewesen sind; doch ist es keine zu gewagte Vermuthung, wenn wir die ersteren für anmuthig, die lezteren für thierisch scheusslich halten. Jonson selbst sagt ja im Prologe zu dem Volpone von 1607, das Auditorium könne sich versichert halten, dass in seinem Stücke kein zitternder Feigling durch Geschöpfe mit langen Zähnen erschreckt werden solle; eine Anspielung, die nur auf die in Rede stehende Scene des Tempest bezogen werden kann. Woher soll aber Shakespeare den Gedanken genommen haben, derartige Geschöpfe auf die Bühne zu bringen, wenn nicht aus dem Volpone, dessen Methode auch in der Antimaske durch die Anspielungen an die seltenen ausländischen Ungeheuer gründlichst verspottet ist? Ich will diesen Punkt, der sich noch sehr bis ins Einzelne ausführen liesse, keiner weiteren Besprechung unterziehen, sondern nur die Bemerkung hinzufügen, dass ich es vollkommen Jonsons Temperament gemäss halte, grade deshalb den Volpone der von mir behaupteten, und wie ich glaube nachgewiesenen Bearbeitung zu unterwerfen, weil er von Shakespeare angefochten ist, und dass er grade weil Shakespeare die unästhetische Manier, das aller Aussergewöhnlichste, Unglaublichste und Uebertriebenste auf die Bühne zu bringen, im Tempest so hart angegriffen hat, erst recht sich selbst in der Umarbeitung seines Volpone unter der Maske eines im Auslande nach Seltenheiten herum Reisenden (Peregrine) eingeführt hat.

Meine vorstehehenden Auseinandersezungen, deren kritische Stichhaltigkeit strengstens zu prüfen, ich der Shakespeareforschung ohne das geringste Zagen überlasse, zwingen mich zu der Annahme, dass der Tempest gedichtet

worden, nachdem der Volpone von 1605 auf die Bühne gebracht war, und dass er selbst auf die Bühne gebracht ist vor Veröffentlichung des Return from the Parnass durch die Quarto von 1606. Ich bin somit gezwungen, die Entstehung [1]) des Tempest in das Jahr 1606 zu verlegen.

Abweichend hievon hat Elze in seiner Abhandlung „Ueb. d. Abfassungszeit d. Sturmes“ nachzuweisen gesucht, dass das Stück bereits 1604 entstanden und aufgeführt sei. Das Hauptargument Elzes beruht allerdings — meiner Auffassung nach — auf einem Versehen. Dass der Volpone in der Gestalt, in welcher er uns vorliegt gegen den Tempest polemisirt, hat Elze allerdings erkannt, wie ich bereits gezeigt habe; er hat aber ohne weiteres angenommen, dass eben dieser Volpone und derjenige von 1605 durchaus identisch seien; und von diesem Standpunkte aus ist er zu seiner Conclusion gekommen. Indess Elze stüzt sich nicht auf dieses Argument allein, sondern versucht auch zugleich den selbständigen Nachweis, dass Shakespeare sich mit dem Jahre 1604 überhaupt von der Bühne zurück gezogen habe. Obwohl nun dieses Argument bei der von mir gekennzeichneten Stellung dieses Gelehrten zu der Frage, ob der Tempest Shakespeares Abschiedsstück sei, für ihn grade so gut wie von gar keinem Belange ist, so würde es doch für mein eigenes Resultat von so entscheidender Massgebung sein, dass ich nicht umhin kann, hier zum Schlusse noch die Gründe einer kritischen Ueberschau zu unterwerfen, welche Elze für Shakespeares Rücktritt im J. 1604 vorgebracht hat.

Ich übergehe dabei alle Beatrachtungen Elzes, die allgemeiner Natur sind und deshalb keinerlei Anhalt für das bestimmte Jahr 1604 gewähren, wie die Thatsache, dass des Dichters Laufbahn überhaupt früher begonnen, und also auch früher aufgehört, als gewöhnlich angenommen werde; ein Punkt überdies, auf den ich bei späterer besserer Gelegenheit zurück kommen werde; die Thatsache, dass sich

1) Das Wort Entstehung darf hier nicht zu wörtlich genommen werden. Möglicher Weise hat Sh. die Dichtung bereits 1605 vollendet; keinenfalls aber ist sie vor Spätsommer oder Herbst 1606 auf die Bühne gebracht.

in den Sonetten und im Hamlet nach der Quarto von 1604 eine gewisse „herbstliche Stimmung“ ausspreche [1]) u. s. w. Ja ich lasse auch das unberücksichtigt, was Elze S. 247 u. 248 über den Einfluss von Shakespeares Vermögensverhältnissen auf dessen künstlerische Neigung zusammenträgt, weil daraus ebenfalls kein affirmatives Resultat für das Jahr 1604 zu gewinnen ist, und weil überdies die auf jene Zusammenstellung gegründete Schlussfolgerung eine Art realistischer Gesinnung voraussezt, die ich nicht sowohl für shakespearesch als elzesch halten kann. Es heisst aber S. 248 u. a. auch: „Dass Shakespeare um 1604 sich von der Bühne zurück zog, geht aus verschiedenen Anzeichen hervor. In B. Jonsons Sejanus (1603) wird er noch unter den Darstellern aufgeführt; im Volpone (1605) nicht mehr. Auch die bekannte, offenbar auf Shakespeare bezügliche Stelle in dem Pamphlet Gamaliel Ratsey's Ghost (1606) scheint zu bestätigen, dass Shakespeare um diese Zeit, wie der Verfasser sagt „„grew weary of playing.““ Wenn Shakespeare nach Halliwells Entdeckung auf Jacobs Befehl im J. 1604 vor dem spanischen Gesandten in Somerset-House spielte, . . . so kann das ein Ausnahmefall gewesen sein, und widerspricht unserer Ansicht in keinem Falle.

1) Elze, der sonst immer, wo es ihm passt, durchaus für Shs. „Objectivität“ ficht, spielt bei dieser Gelegenheit dafür den desto gründlicheren Subjectivisten. Man darf — nach Abhandlungen S. 246 — diesen Aeusserungen Shs. gegenüber bei Leibe nicht so weit gehen, ihnen „alle und jede Beziehung auf die dichtende Persönlichkeit“ abzusprechen, „diese Gedichte völlig in die Kategorie jenes poetischen Getändels sezen zu wollen, wie es sich etwa in den Jeux Floraux oder bei den Pegnitzschäfern breit machte.“ Als ob wirklich eine solche „poetische Tändelei“ dazu gehörte, wenn ein noch lebenskräftiger Dramaturg sich in die Stimmung des Alters hinein phantasirt! Man bleibe doch immer hübsch bei ein und demselben Masse, dann wird man auch stets kritisch bleiben gegen sich selbst, wie gegen andere. Aber freilich, Elze beruft sich ja auch darauf, dass die Anspielungen auf das Alter in der in Rede stehenden Zeit immer häufiger würden, und diese Häufigkeit ist für ihn Hauptargument. Wenn nur die verhältnissmässige Häufigkeit auch eine erwiesene Thatsache wäre und nicht bloss eine Redensart, die Elze seinen übrigen jeux floraux zugesellt!

Wie Halliwell nachgewiesen hat, bezog Shakespeare um 1609 (wenn nicht schon früher) das umgebaute und neu eingerichtete New Palace, wo er als Gentleman lebte und entfernte sich damit immer mehr von London und der Bühne." Das sind die concreten Thatsachen, welche nach Elzes Ansicht — oder sollen wir lieber sagen Wunsche? — Shakespeares Rücktritt im J. 1604 wahrscheinlich machen sollen. Betrachten wir die Stelle genauer. Da drängt sich dann sofort, und schon durch blossen Instinct, die Frage auf: wie kommt denn Elze dazu, Shakespeares schauspielerisches Auftreten im Jahre 1604 für einen blossen „Ausnahmefall" zu erklären? Weil er im Volpone 1605 nicht gespielt hat? I nun, ich dächte wir hätten bereits recht triftige Gründe dafür kennen gelernt, weshalb er grade in diesem Stücke unmöglich als Darsteller mitwirken konnte; und ich bin meinerseits recht sehr geneigt, darin ein überschüssiges Anzeichen mehr zu sehn für die Thatsache, dass der Tempest seine Hauptrichtung grade gegen diesen Volpone genommen hat. Leider ist mir das Pamphlet Ratsey's Ghost so völlig unbekannt, dass ich nicht einmal die „bekannte" Stelle daraus kenne, auf die Elze sich beruft, ohne sie mitzutheilen. Darf ich mich aber an die Par Worte halten, die er davon anführt, so darf ich auch behaupten, dass sie, weit entfernt der elzeschen Chronologie zu secundiren, vielmehr sich auf meine Seite stellt. Auf Deutsch sagen die Worte nichts weiter als: er ist es überdrüssig geworden zu spielen; wäre er das aber seit 2 Jahren — wie Elze will — so würde muthmasslich die Bemerkung überhaupt weggeblieben, oder wenigstens mit einem Zusaze begleitet sein, der angab, dass er bereits seit Jahren sich ermüdet fühlte. So wie die Stelle bei Elze steht, muss man annehmen, dass von einem neuerlichen Ereignisse die Rede ist, und dass sie folglich mit meiner Feststellung in strengster Weise übereinstimmt. Was die Herstellung und Beziehung von New Palace mit der ganzen Frage zu thun hat, verstehe ich nicht. Elze scheint die Thatsache nur hervorgehoben zu haben, weil verschiedene Shakespeareforscher von Rang den Dichter noch über 1609 hinaus activ bleiben lassen; diese Annahme wird allerdings durch jene Thatsache unerbittlich ausgeschlossen, sofern Halliwells Beweis-

führung stichhaltig ist. Das vorausgesezt — eine Frage, die ich nicht beurtheilen kann, weil mir das betreffende Werk Halliwells [1]) nicht zugänglich ist — das vorausgesezt, sage ich, so ist wohl klar, dass diese Thatsache weit mehr für mein 1606, als für Elzes 1604 spricht.

2. Das Verhältniss des Sommernachtstraums zu Spensers Elegie „The Teares of the Muses."

Die englische Shakespeareforschung hat von jeher specifisch historische, um nicht zu sagen antiquarische Ziele verfolgt; und auch die deutsche hat seit Jahrzehnten mehr und mehr, unter ihrem von Ulrici, Elze u. a. vermittelten Einflusse dieselbe Richtung eingeschlagen. Sie ist — namentlich seit Gründung des Deutschen Shakespeare-Jahrbuchs (1866) die entschieden dominirende geworden, wie sich jeder ohne viel Mühe aus Leos Generalregister zu den ersten 10 Bänden desselben unterrichten kann. Troz alle dem und alle dem, und obwohl Elze dieser neueren Richtung nicht bloss — was richtig ist — den Charakter einer specifisch wissenschaftlichen, sondern auch höchst unrechtmässiger Weise den Charakter einer specifisch philologischen vindicirt, — troz alle dem, behaupte ich, ist darüber zu klagen, dass den literarhistorischen Beziehungen einzelner shakespearescher Dramen bisher noch mit einer wahrhaft erstaunlichen Oberflächlichkeit nachgespürt ist. Der Urgrund dieser Erscheinung, deren Realität an einem eclatanten Beispiele nachzuweisen, ich so eben erst aufgehört habe, und an einem anderen nicht weniger eclatanten Beispiele fernerweit nachzuweisen im Begriffe stehe, ist nicht schwer zu entdecken. Dasselbe Vereinswesen, welches, gleich den schulzeschen Vorschussvereinen den enormen Vortheil des „viribus unitis" gewährt, lahmt auch — darin ebenfalls einem Naturgeseze nachgebend, das in gleicher Weise jene

1) A. C. Halliwell. An historical account of New Palace Stratford-upon-Avon, the last residence of Shakespeare. London 1864, fol.

Vorschussvereine beeinflusst hat — an der egoistischen Ausbeutung Einzelner. Ich bin himmelweit davon entfernt, das Vereinswesen auf dem einen oder anderen Gebiete wegen solcher Mängel anfeinden zu wollen; die individuelle Energie hat jederzeit die Fähigkeit, dieselben zu heben und dem Vereine seine ideale Bestimmung als Wohlthätigkeitsanstalt zurück zu erobern. Nichtsdestoweniger muss ich bestimmt behaupten, dass es nur bei Vereinen vorkommen kann, dass gewisse ungelöste Fragen einer scheinbaren Lösung auf halbem Wege entgegen geführt werden und dort plözlich auf einem Gefrierpunkte Halt machen, weil entweder der eine sich auf den andern verlässt, oder weil er sich scheut, einer anerkannten Autorität durch Widerspruch lästig zu fallen.

Gründe dieser Art sind es gewesen, welche ein klares Erkennen der Beziehung des Sommernachtstraums zu Spensers Teares of the Muses, und damit der Beziehung Shakespeares zu einem entschieden dominirenden Dichter seiner Jugendperiode, vollkommen gehindert haben. Es giebt keinen einzigen Shakespearedilettanten mehr, dem nicht die Frage ganz geläufig wäre, ob das device von den Drei Mal drei Musen im Sommernachtstraume eine Anspielung auf Spensers Teares of the Muses ist, und ob der pleasant Willy jener Elegie nicht Shakespeare selbst sein soll. Die Vereinsthätigkeit der Shakespeare-Gesellschaften hat sich das Verdienst erworben, auf diese Fragen aufmerksam und die den pleasant Willy betreffenden Verse bekannt zu machen; ein weiteres Verdienst hat sich aber die Vereinsthätigkeit nicht erworben; und der Grund ist höchst bezeichnend, aus welchem die Frage auf diesem Gefrierpunkte stagnirend geworden ist. In den Vereinen wurde ausser dem Titel von Spensers Elegie überhaupt nur über die Par Stanzen debattirt; diese kleine Auswahl trat dadurch — und zwar evident durch Schuld der Vereine — im Bereiche der Shakespeareforschung an Stelle des ganzen Gedichts; in ihnen sollte daher einzig und allein der Aufschluss gefunden werden; und da sie dazu absolut ausser Stande waren, so blieb die Frage nicht bloss ungelöst, sondern wurde der Spielball der Combinationslust, die ihre Freiheit zum guten Theile zu so sublimen Hypothesen benuzte, dass dem nüch-

ternen Beobachter um den Kopf der Combinanten bange werden kann.

Und doch ist die Frage so sicher zu lösen; doch lässt es sich so bestimmt fest stellen, dass Shakespeares Thrice three Muses mourning for the death of learning u. s. w. in der That eine Anlehnung an Spensers Elegie sind. Aber freilich muss dazu die ganze Elegie herangezogen werden [1]); eine Operation, die auch zur Evidenz ergeben wird, dass nicht entfernt daran zu denken, dass jene Anspielung erst spätere Einschiebung sei.

Die Teares of the Muses sind z. Thl. aus pedantischen Anschauungen entsprungen; und diese weist Shakespeare in den Thrice three Muses, wie ich später darlegen werde, nicht allein zurück, sondern giebt der Zurückweisung durch den Zusammenhang, worin er sie vorbringt, eine solche Wendung, dass sie ein tödtlicher Hieb für die allegorische Hofpoesie wird. Die Teares of the Muses enthalten aber darüber hinaus noch gewisse Keime wirklich poetischer Vorstellungen; und diese hat Shakespeare nicht minder benuzt, wie den pedantischen Theil der Elegie; aber ohne allen satirischen Beisaz benuzt zu höchst bedeutenden Parallelen, die Spenser allerdings bereits andeutet, aber mit viel geringerer poetischer Kraft und Sicherheit, wie sie im Sommernachtstraume ausgeführt sind. Machen wir uns zunächst mit dem pedantischen Theile von Spensers Gedicht bekannt.

Klein, der etwas von dem Spottgeiste Jonsons gehabt haben muss, hat sich nur an diese gehalten; er giebt in seiner nicht grade behaglichen Manier (Gesch. des engl. Dr. II. 823 ff.) folgendes versalzene Resumé über die Elegie:

---

1) Delius bemerkt Mids. N. Dr. Act. V N. 18: „In diesem Gedichte" (den „Thränen d. Musen") „werden die neun Musen nach einander redend eingeführt, wie sie den Verfall der Kunst und Wissenhaft und die Missachtung derselben zu jener Zeit bitter beklagen. Das Gedicht in seiner ganz elegischen Haltung entspricht jedoch durchaus nicht der Charakteristik, welche Theseus nächste Worte geben." Es wird sich zeigen, dass es der deliusschen Charakteristik noch viel weniger entspricht; hätte D. sich die Sache genauer angesehn, so hätte er nicht so resumiren und urtheilen können.

„Das Gedicht ist der Lady Strange gewidmet, dem elegischen Inhalte nach, der verwaisten Poesie des Tages und missachteten Wissenschaft [1]), deren verstummten oder dahin geschwundenen Vertretern die neun Musen der Reihe nach ihre Thränen . . . nachweinen. Zuerst beginnt die älteste der Musen, Klio, ihre Klagen über die Musenverächter und Verfolger . . . in Jupiters . . . Busen auszuschütten. Hierauf wehklagt die tragische Muse, Melponene, ob der Erbärmlichkeit der Welt, die ihr nicht einmal ein tragisches Motiv zu liefern vermag. . . . . . . Der nun folgende Weheruf der komischen Muse, der Thalia, über den Zustand der komischen Bühne“, den ich im Anhange zu diesem Abschnitte des näheren erörtern werde, „wirkt aus dem lachseligen Munde der Göttin des heiteren . . . Dramas . . . . um so erschütternder. . . . . . Die Thränen der übrigen Musen . . . . . trocknen wir mit dem Schleier des Stillschweigens“ u. s. w.

Die Hauptstelle — d. h. im Sinne der literarischen Tradition Hauptstelle — die Klage der Thalia, in welcher der Willy vorkommt, wird natürlich in extenso mitgetheilt, und dann — klapp — das Buch vor unserer Nase zugeschlagen. Deckel wider auf!

Der Grundgedanke, welcher die ganze Elegie durchzieht, ist, dass eine neue Poesie der höfischen „learning“-Poesie den Rang abzulaufen beginnt, so dass sogar der Adel ihr seine Gunst zuwendet. Diesem Neulinge von Concurrenten, dem plözlich hoch aufschiessenden Volksdrama, sucht Spenser — sicher nicht ohne Einfluss egoistischer Motive — von Seiten der Gelehrsamkeit beizukommen, deren hohe Bedeutung für die gesammte menschliche Kultur er in der Gestalt der neunten Muse, Urania, zum Himmel erhebt. Spenser eifert daher auch gegen den englischen Adel we-

---

1) Lady Strange ist das verkörperte „learning“; learning aber ist in Spensers Elegie der Gegensaz von Dilettantismus und vulgärer Pfuscherei; learning bezeichnet die auf sogen. classischer Bildung — classisch natürlich im Sinne der verzopften Renaissance — beruhende K u n s t f e r t i g k e i t. Es entspricht aufs genauste der Bezeichnung scholar, der wir später noch öfter begegnen werden.

gen seiner Gleichgiltigkeit gegen die Gelehrsamkeit, von welcher er das ganze Zeugungsvermögen des Menschengeistes, also auch die Fähigkeit zu dichten, herleitet — ein Irrthum, dessen Essentialität niemand klarer erkennen konnte, wie Shakespeare. Diese fehlerhafte Spur weiter verfolgend, leitet er die Fehler des Volksdramas ganz consequent aus mangelhafter Gelehrtenbildung und aus ungenügender Achtung vor dem ab, was in seinen Augen „learning" war, und was im Grunde genommen ausser ihm selbst und Lyly niemand der damaligen Dichter in genügender Weise repräsentiren konnte. So lange man nur diese Seite von Spensers Gedicht ins Auge fasst, wird man daher auch behaupten müssen, dass er sich im Titel seiner Elegie vergriff, und dieselbe hätte nennen müssen: The Tears of Learning.

Der Leser urtheile selbst, ob dies mein Urtheil richtig ist [1]).

Gleich die erste Muse Klio, beginnt St. XI u. XII mit den tristi lai über die strangeness of learning. Sie sagt:

Behold the foul reproach and open shame,
The which is day by day unto us wrought [2])
By such as hate the honour of our name,
The *foes of learning and teach gentle thought* [3]);
They not contented us themselves to scorn,
Do seek to make us of the world forlorn.

---

1) Die nachfolgenden Citate, sowie die Citate aus Colin Clout sind der Ausgabe entlehnt, The works of Edmund Spenser, with observations on his life and writings. New edition. London 1845. Lex. 8°. SS. 452 ff.

2) Die niederträchtigen Vorwürfe und die offenbare Schande, die man „uns", den Musen, in Wahrheit aber Spensern und seiner Richtung, Tag für Tag bereitet. Sp. klagt über die Schmähsucht der Volksbühne, die auch Sh. im Tempest an den Pranger stellt; Shakespeare aber hat das männliche spernere sperni gelernt; er verachtet und straft, aber flennt nicht, wie Spenser.

3) Zu verstehn ist: The foes of l. a. of teaching u. s. w. Die Feinde der Schüler wie der Lehrer des „gentle thought". thought steht = mind; g. th. = edle Gesinnung.

Ne[1]) only they that dwell in lovely dust[2]),
The sons of darkness and of ignorance;
But they whom thou, great Jove, by doom unjust
Didst to the type of honour erst advance,
They now, puff'd up with sdainful insolence,
Despise the brood of blessed sapience[3]).

Melpomene klagt St. XXII:

Most miserable creature under sky
Man without understanding doth appeare,

und erläutert dies St. XXIII dahin:

She[4]) arms the brest with contstant patience
Against the bitter throws of dolour's darts;
She solaceth with rules of sapience
The gentle minds, inmidst of worldly smarts;
When he is sad, she seeks to make him merie,
And doth refresh his sprights when they be werie.

Auch die Klage Melpomenes (St. XXVI), welche mit den Worten schliesst:

But none more tragick matter I can find
Than this, of men depriv'd of sens and mind,

läuft auf den Jammer über Lady Stranges Abwesenheit hinaus. — Aus Thalias Klage seien hier die folgenden beiden Stanzen heraus gehoben:

XXX.

Where be the sweet delights of *learning's tresure*[5])
That wont with comic sock beautify
The *painted theatres*[6]), and fill with pleasure

---

1) Ne, auch bei Sh. = nor vorkommend; ne — but = nicht allein, sondern auch.

2) lovely dust ist der Dunst und Flitter platter Liebeständelei.

3) Die Verse beziehn sich zweifellos auf die magistri artium Greene, Nash, Peele und wohl auch Marlowe, welche sich den arkadischen Ansprüchen eines Sidney nicht fügen wollten, sondern ihre academische Vorbildung als Künstler in einer mehr sinnlich leidenschaftlichen Richtung entfalteten.

4) Die Lady Strange.

5) Palladis Tamia. Der Titel dieses elenden Machwerks im verzopftesten Zopfstil ist sicher durch diesen Vers eingegeben.

6) painted steht hier, wie auch häufig bei Sh. in der allge-

The listners' eyes and ears with melody;
In which I late was wont to reign as queen,
And *mask* in mirth with graces well beseeme? [1])

XXXII.

And him [2]) beside sits ugly Barbarism
And brutish Ignorance, yclept of late
Out of dread darkness of the deep abysm,
When being bred, he [3]) light and heaven does hate;
They in the minds of men now tyranise,
And the fair scene with rudenes foul disguise [4]).

Aus Euterpes Klage, die uns später noch ein ausserordentlich werthvolles Quellenmaterial für den Sommernachtstraum

---

meinen Bedeutung von unreal. painted theatres bildet den Gegensas zu den öffentlichen Bühnen.

1) Spenser spricht von den academischen Aufführungen, den „broods of blessed sapience", an welche er die Renegaten Greene u. s. w. erinnert, und welche, seiner etwas kühnen Behauptung nach, unter Thalias höchst eigner Direction gestanden haben. Unverkennbar hat Spenser aber auch Schaustellungen à la Kenilworth bei seinen „painted theatres" im Auge; ja ich gehe sogar unbedenklich noch einen grossen Schritt weiter, und behaupte, dass seine Stanze sogar den sehr bestimmten Versuch macht, das allegorische (painted) Cynthia-Drama Lylys durch seine Autorität zu stüzen. Seit Lyly in Leicester seinen Hauptförderer und Gönner verloren, mag es mit ihm wohl mehr und mehr auf die Neige gegangen sein; und dass Spenser, selbst ein leicesterscher Favorit, in dieser Stanze mit Sehnsuchtsblicken auf die herrliche Leicesterzeit zurückschaut ist unleugbar. Den Worten: auf welchen (in which p. theatres) ich bis in die jüngste Zeit als Königin zu herrschen, und als Maske aufzutreten (mask) pflegte, ausgestattet mit Liebreizen, die mir durchaus zukommen (well beseeme = beseemly), ist schlechterdings nur eine Beziehung auf Sidneys und Lylys Masken zu geben, in denen Elisabeth in der That constant als Königin herrschte.

2) Der Trübsal (Sorrow). Sp. meint, die Lustspiele wirken nicht mehr erheiternd, sondern verstimmend; und das kommt von der Barbarei.

3) scil. Barbarism.

4) Die Bühne, die bis dahin in ein anständiges Gewand gekleidet war, kleiden sie nun in das unziemliche Gewand niederträchtiger Rohheit.

bieten wird, seien hier nur folgende Verse hervor gehoben, die Spenser ihr St. XLVI in den Mund legt:

The sacred springs of horsefoot Helicon
So oft bedewed with our *learned* lays,
And speaking streams of pure Castalion;
. . . .
They trampled have with their foul footing's trade.[1])

Ausserordentlich bezeichnend für die eigentliche Tendenz von Spensers Elegie ist die Klage der Terpsichore, aus der ich Folgendes hervorhebe:

v. 311, 312.

Sith *Ignorance* our kingdom did confound,
Be now bekome most wretched wights on ground[2]).

St. LIV.

They to the vulgar sort now pipe and sing[3]),
And make them merry with their fooleries[4]) u. s. w.

St. LV.

All places they[5]) do with their toys possess,
And reign in liking of the multitude.
. . . .
. . . .
Mongst simple shepherds they do boatst their skill[6]),

---

1) Ihre niederträchtige Tänzerzunft hat die geheiligten Quellen des von den Hufen der Rosse Appollos gestampften Helikon betrampelt. Der Ausdruck „Tänzerzunft" für Theatergesellschaften, der sich an die sogen. Jigs anlehnt, ist für jeden klar, der das ausgezeichnete Werk Alb. Cohns: Shakespeare in Germany. London 1865, 4° kennt. Dem entprechend legt Shakespeare seiner Hippolyta das Beiwort „bouncing" bei.

2) be become = are become. Sind auf Erden (on ground) höchst erbärmliche Wichte entstanden. „on ground" besagt aber auch, und soll nach Sps. Intention besagen: in der untersten Schicht der Gesellschaft. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass die Stelle Shn. bei der Wahl des wichtigen Namens Bottom mit geleitet hat.

3) They sind eben die most wretched wights. Die Stelle hat ohne alle Frage entscheidend eingewirkt auf Titanias Worte:

Therefore the winds *piping to us in vain* u. s. w.

4) fooleries geziert für follies.

5) Immer noch die wights.

6) Sie wagen es in Gegenwart der arglosen Arkadier, d. h.

And say their music matches Phoebus' quill.

Vor allem aber verlangen v. 341—349, ebenfalls noch Rede der Terpsichore, die aufmerksamste Beachtung, weil Spenser in ihnen den eigentlichen Urgrund seines Kummers mit einer Unverholenheit verlautbart, der man eine weit bessere Sache zu ihrer Unterlage wünschen möchte, als diejenige Spensers sich bei dieser Gelegenheit enthüllt. Es heisst dort nämlich:

From our own *native heritage* exiled,
Walk [1]) through the world of every one reviled [2]),
Nor any one does care to call us in,
Or once vouchsafes us to entertain [3]),
Unless some one perhaps of gentle kin [4]),
For pity's sake, compassioneth our pain,
And *yield us some relief in this distress;*
Yet to be so relieved is wretchedness [5]).

Lord Learning war also schon damals „in beggary", und liess deshalb seine drei Mal drei Musen so erschrecklich lamentiren?

Nachdem Terpsichore so unvorsichtig gewesen, to touch at the point, drängen ihre lieben Schwestern Erato und

---

ungeachtet, dass es Arkadier wie Spenser giebt, sich ihrer Kunstfertigkeit zu rühmen. Das geht auf die Reibereien zwischen Greene und Nash einerseits und Lyly andererseits, welch letzterer es für zweckmässig erachtet hatte, anfänglich mit Harvey gegen die ersteren gemeinsame Sache zu machen. Collier, Einleitg. z. Pierce Pennyless, S. XIX.

1) Walk = we walk, scil. die Musen; d. h. Spenser.

2) geschmähet, verunglimpft. England muss damals die Pegnitz-Schäferei satt gehabt haben; Shs. Gestirn war schon aufgegangen.

3) Zu constr.: or vouchsafes us once, to us entert. = oder gestattet uns (in Gnaden) auch nur ein einziges Mal einen Unterhalt.

4) Die unnoble Anspielung geht auf Sir Walter Raleigh, Vergl. Klein, Gesch. d. engl. Dr. II. 816 ff. Man sieht daraus, dass Spenser in edler Unbefangenheit beständig sich selbst mit den Musen verwechselt.

5) Dafür wird sich Sir Walter wohl selbst bedankt haben,

Kalliope mit gröberem Geschütze in die Bresche nach. Die erstere schliesst (St. LXIX) ihre Klage mit den Worten:

For neither you [1]) nor we shall any more
Find entertainment *or in court or school;*
For that which was accounted heretofore
The learned's meede, is now lent to the fool [2]);
He sings of love and maketh loving lays,
And they him hear, and they him hightly praise.

Kalliope aber giebt den englischen Baronen folgende ökonomische Zurechtweisung und Unterweisung:

they to whom I used to apply
The faithful service of my *learned* skill,
The goodly ofspring of Jove's progeny,
That wont the world with famous acts to fill,
. . . .
. . . .
They all, corrupted through the rust of time
. . . .
. . . .
Have both desir of worthy deeds forlorn
And name of *learning* utterly do scorn.

Offenbar geht Sps. Wunsch dahin, als wirklicher geheimer „Hofpoet“ angestellt“ zu werden.

1) Die Tauben der Venus, verkörpert in Lylys Gallathea, Campaspe, Love's Metamorphosis, Woman in the Moone u. s. w.?

2) Für das Verständniss der Worte: He sings *of love* u. s. w. ist es von Wichtigkeit zu wissen, dass Greene u. a. folgende Pamphlete geschrieben hat:

1. 1583: Mamilia. A mirrour or looking glasse for the ladies of England u. s. w., wovon noch 1593 ein 2. Theil erschien.

2. 1584: Morando the Tritameron of Love u. s. w., wovon 1587 ein 2. Theil erschien.

3. 1584: Guidonius. The Carde of Fancie, mit dem Anhange: The Debate between Follie and Love.

4. (Erste Ausgabe unbekannt) Greenes Orpharion u. s. w.; ein Pamphlet, auf das auch der Sommernachtstraum Rücksicht nimmt.

5. (Erste Ausgabe unbekannt) Penelopes Web u. s. w.

6. (Erste Ausgabe unbekannt) The Historie of Arbasto King of Denmarke.

Their great revenues all in sumptuous pride
They spend, that *nought to learning they may spare;*
And the rich fee [1]) *which poets wont divide,*
Now parasites and sycophants do share;
Therefore I mourn [2]), and lasse [3]) sorrow make
Both for myself and for my sister's sake [4]).

Die steif allegorische Hofpoesie greift Spenser nicht nur nicht an, sondern feiert sie im Gegentheil als die einzig wahre Dichtkunst. So schon in der 30. Stanze, die ich oben mitgetheilt und besprochen habe. Auf ganz gleicher Stufe stehn die 47. und 48. Stanze, wo Euterpe klagt:

Our pleasant groves, which planted were with paines [5]),

---

1) Hier Ehrensold. — Es ist unbegreiflich, wie Sp. derartige Expectorationen in Druck geben konnte, da ihn Walter Raleigh, so weit bekannt, recht gut in Irland versorgt hatte.

2) Man beachte wohl, dass Shakespeare bei der Trauer der Musen darüber, dass die Gelehrsamkeit an der Bettelei zu Grunde gegangen ist, sich grade dieses verbi bedient, und nicht sagt: The . . Muses weeping u. s. w.

3) Grimmig schmerzend.

4) Sp. hat nicht bloss in dieser offenen Weise bei dem Adel in seiner Elegie um Unterstüzung gebettelt, sondern giebt demselben die Sache auch durch die Blume zu verstehn. So schon in der Dedication an Lady Strange, wo es u. a. heisst: the things that make ye — die Lady — so much honoured of the world as ye be, are such as . . . are throughly known to all men, namely your excellent beauty, your vertuous behaviour, and the noble match with that most honourable lord, the very pattern of right nobility.

Die charakteristischste Stelle, welche hierher gehört, ist indess die 16. Stanze, wo Klio sagt:

But they — der Adel — do only strive themselves to raise
Through pompous pride, and foolish vanity;
In th'eyes of people they put all their praise,
And only boast of arms and ancestry.

Spenser scheint nämlich bei dem „pompous pride, and foolish vanity“ die Sitte der damaligen Prinzen und sonstigen sehr hoch stehenden Barone im Auge gehabt zu haben, die mäcenatischen Protectoren der damaligen Dramaturgen zu spielen, und sogar eigene Schauspielertruppen zu unterhalten.

5) paines ist eine willkürliche, lediglich durch den Reim ge-

That with our music wont so of to ring [1]),
And arbors sweet, in which the shepherds swains [2])
Were wont so oft their *pastoral* to sing,
They have cut down, and all their pleasance mar'd [3]),
That now no pastoral is to be hard.

Instead of them [4]) foul goblins and shriek-owls [5])
With fearful howling do all places fill;
And feeble Eccho now laments, and bowls [6])
The dreadful accents of their outcries shrill.
So all is turned into wilderness,
Whilst Ignorance the Muses does oppress.

Die stärkste Anerkennung der lylyschen Hofpoetasterei liegt aber unstreitig darin, dass Spenser der Elisabeth selbst die

---

botene, aber complet sinnlose Veränderung von pines = Fichten. In gleicher Weise ist im lezten Verse der Stanze ein sinnloses hard statt heard gesezt.

1) to ring steht hier als verb. neutr. erschallen.

2) Die Schäferburschen. swain — ags. swâna — bedeutet eigentlich subulcus, wird aber von den allegorischen Pastoraldichtern, namentlich massenhaft von Lyly, als eupheuistischer Ausdruck für Pastoraldichter, überhaupt Freund der Dichtkunst gebraucht. Es ist eine Persiflage dieser arkadischen Affectirtheit, wenn Shakespeare Mids. N. Dr. IV, 1 den Oberon sagen lässt:

gentle Puck, take this transformed scalp
From of the head of this Athenian *swain*.

3) Alle ihre äussere Anmuth haben sie vernichtet.

4) scil. der shepherds.

5) Diese Zusammenstellung macht es völlig zweifellos, dass Spenser auch hier wider den Rob. Greene aufs Korn genommen hat. Die Kreischeule ist Bohan und die garstigen Wichtel sind Oberon mit seinem Personal, sammt und sonders Gestalten des in total verbummelter Gemüthsstimmung geschriebenen Jacob IV von Rob. Greene.

6) Eccho, die Widerstand zu leisten zu schwach ist, muss nun unter Wehklagen die grausigen Laute ihrer — scil. der Wichtel und der Eule — schrillen Schreie nachdonnern (bowl).

Shakespeare drückt dieselbe Klage so aus: dass „ansteckende Nebel“ sich von der See aufs Land geworfen und jeden winzigen Bach bis zum Ueberschwellen stolz gemacht hätten. — Dass aber auch bei dieser Variante spenserscher Einfluss im Spiele ist, werde ich weiter unten zeigen.

Dichterkrone überreicht. Höchst markant ist die betreffende Stelle (Stanze 95—98) der Polyhymnia in den Mund gelegt; sie lautet:

> But now nor prince nor priest does her [1]) maintain,
> But suffer her profaned for [2]) to be
> Of the base vulgar, that with hand unclean
> Dares to pollute her hidden mystery;
> And treades under foot her holy things,
> Which was the care of kesars and of kings.
>
> One only lives, her age's ornament,
> And mirrour of her maker's majesty,
> That with rich bounty, and dear cherishment
> Supports the praise of noble poesy;
> Ne only favours them which it profess,
> But is herself *a peerless poetess.*
>
> Most peerless prince, most peerless poetess,
> The *true Pandora of all heavenly graces* [3]),
> *Divine Elisa*, sacred *emperess!* [4])
> Live she for ever; and her royal p'laces [5])
> Be fill'd with praises of divinest wits,
> That her eternize with her heavenly wits.
>
> Some few besides this sacred skill esteme,
> Admirers of her glorious excellence;
> Which, being light'ned with her beauty's beam,
> Are thereby fill'd with happy influence,
> And lifted up above the worldes gaze,
> To sing with angels her immortal praise.

1) Die Poesie.

2) Sondern sie lassen es geschehn, dass sie dadurch entweiht wird, dass man sie vor den niederen Pöbel bringt, welcher mit seiner unsauberen Hand ihr vor ihm verborgenes Kunstgeheimniss besudelt.

3) Noch weit ausschweifender schmeichelt Spenser der Elisabeth in Colin Clout, bes. v. 40—47; 330—351 u. ff.; 590 ff.

4) Daher die imperial votaress in Oberons Vision.

5) Sp. ist hier Mal wider mit seiner Sprachkunst ins Gedränge gekommen; er meint nicht places, sondern palaces, Palläste. Derartige Meistersinger Kunststückchen würde man bei Shakespeare vergebens suchen.

Schon meine bisherigen Erörterungen lassen klar erkennen, dass Delius unrecht hat, die Tonart von Spensers Musenthränen eine „durchaus elegische“ zu nennen, und dass es nicht minder unrichtig ist, wenn er — übrigens ganz im Sinne der herrschenden Meinung — der Elegie die ganz allgemeine Richtung einer Klage über den Verfall der Wissenschaft und Kunst im allgemeinen giebt. Spenser befasst sich schlechterdings mit nichts weiter, als mit der dramatischen Poesie, ja sogar, wie ich gezeigt habe, in strengster Einseitigkeit nur mit einer ganz bestimmten Richtung der dramatischen Poesie, als deren Kritiker er sich höchst unbefugter Weise aufwirft. Je schärfer man diese pedantisch einseitige Richtung ins Auge fasst, desto klarer wird es einem aber werden, dass das Gedicht, weit davon entfernt, eine blosse Elegie zu sein, eine wirkliche Satire ist. Ich wenigstens muss gestehn, dass ich nicht mehr weis, was ich mit dem Begriffe Satire anfangen soll, wenn ich in der Wendung, welche Spenser der Sache giebt, nicht eine Satire sehn soll. Er malt mit unermattendem Fleisse eine öde Menschenwelt aus, welche nicht allein von allen Musen, sondern schlechterdings von aller menschlichen Bildung verlassen, und deshalb in zügellose Barbarei versunken ist; und diese hässlich abstossende Menschenwelt ist diejenige, in welcher der von ihm angefochtene dramaturgische Geschmack herrscht, von welchem sie ihr ganzes Gepräge erhält. Und dieser satirischen Haupttendenz entspricht Spensers Ausdruck, wie ich an einer hinreichenden Anzahl von Beispielen gezeigt habe, auch im Einzelnen vollkommen; Spenser ist in seinem Tadel überall scharf, und wird in seiner Verfolgung nicht müde, obwohl ihm dabei selbst der geringste Anflug von Humor fehlt. Im entschiedensten Widerspruche zu Delius halte ich es daher für unmöglich, die Haltung, Stimmung und Richtung von Spensers Elegie in kürzeren Worten schärfer zu characterisiren, als es des Theseus Worte thun: That is some satire keen and critical. Doch lassen wir das noch eine Weile auf sich beruhen; was uns zunächst angeht, ist die Thatsache, dass Spensers Elegie und der Sommernachtstraum ein und dasselbe Grundthema[1])

---

1) Merkwürdiger Weise treffen Shakespeare und Spenser

gemein haben. Wir haben nämlich noch verschiedene andere Berührungspunkte zwischen beiden Gedichten zu besprechen, bei deren Würdigung uns diese Erkenntniss unentbehrlich ist, wie sich zeigen wird.

Es ist nämlich die überaus wichtige Thatsache zu constatiren, dass Shakespeare die Anregung zu Titanias Klage über die ungünstige Witterung u. s. w. Spensers Teares of the Muses entnommen hat.

Gleich in der Einleitung der Elegie St. 5—8 findet sich folgende hierher gehörige Stelle:

---

auch in dem Thema „Liebe im Müssiggange" zusammen, und zwar zeigt auch hier die Stellungnahme beider Dichter dieselbe — in der Folge nachzuweisende — charakteristische Verschiedenheit wie bei ihrem Hauptthema. Spenser beklagt die Liebe im Müssiggange der Hofjunker, weil sie dadurch verführt werden, sich nicht um das „learning" zu kümmern, und Shakespeare macht umgekehrt die „learned" Poesie eines Lyly für die Excesse der Liebe im Müssiggange verantwortlich. Spensers Klage kehrt auch im Colin Clout wider, wo es u. a. v. 757—770 heisst:

For all the rest — was alle übrigen (scil. ausser den unmittelbar vorher namhaft gemachten rühmlichen Ausnahmen) Hofjunker der Elisabeth betrifft — do most-what (-uttermost) far amiss (ergeben sich den extremsten, excentrischten Ausschweifungen),

And yet their own misfaring will not see:
For either they be puffed up with pride,
Or fraught with envy (hier ganz handgreiflich nicht, wie Elze, Will. Sh. S. 183 N. 3 behauptet, Gehässigkeit, sondern durchaus Neid. — Lyly erhebt im Endimion genau dieselbe Klage; danach kann man ihren moralischen Werth bemessen) that their galls do swell,
In which (= durch welche Leidenschaft aufgestachelt) like moldes nousling (nuzzeling) still they lurk,
Unmindful of (unlustig zu) chief parts of manliness;
And do themselves, for want of other work,
Vaine votaries laesy (offenbar das ags. leâsig = dasjenige, was sich verstecken muss) love (in Pandars Liede in Tr. u. Cr. „still love") profess,
Whose service high so barely they ensue
(Aus deren Dienst sie so kahl — kahlköpfig — hervorgehn),
That Cupid self of them ashamed is,
And mustering all his men in Venus' view
Denies them quite for servitors of his.

The trembling streams which wont in channels clear[1])
To ramble gently down with murmurs soft,
And were by them[2]) right tuneful taught to bear
A base's part amongst their consorts oft[3]);
Now forc'd to overflow with brackish tears[4]),
With troublous noise did dull their dainty ears[5]).

The joyous nymphs and lightfoot faieries
Which thither came to hear their music sweet,
And to the measure of their melodies
Did learn to move their nimble-shifting feet;
Now hearing them so heavily lament,
Like heavily lamenting from them went.

. . . .

And all that else was wont to work delight
Through the divine infusion of their[6]) skill,
And all that else seem'd fresh and fair in sight,
Was turned[7]) now to dismal heaviness[8]),
Was turned now to dreadful ugliness.

---

1) Spenser vergleicht die Strophen des Liedes, überhaupt der rhythmischen Dichtung mit dem rauschenden Wasserstrome; er sagt: die bebenden Ströme, welche gewohnt waren, in klaren Betten mit sanftem Gemurmel friedlich sich abwärts durch das Land hinzuschlängeln u. s. w. Die channels clear sind die Dichter selbst; Sp. hat also Shn. das Bild von den pelting rivers sehr nahe gelegt.

2) by the clear channels.

3) Und von denselben unterwiesen waren, häufig unter ihren Genossen — d. h. in Gegenwart der übrigen Schäferdichter — ein Basslied (base's part = tiefes Lied) mit volltönend kräftiger Stimme vorzutragen.

4) Von „salzigen" Thränen. Ist das Adject. „brackisch" nicht gewählt, um anzudeuten, dass Sp. den Satiriker spielt?

5) Salzige Thränen haben sie jezt überfluthen gemacht, und ihre wählerischen Kennerohren wurden von verworrenem Lärm betäubt.

6) Und alles sonst, was vermöge der göttlichen Eingebung ihrer Kunstfertigkeit Vergnügen zu bereiten pflegte. their geht auf die nymphs and faieries (= fairies) der vorher gehenden Stanze.

7) Was turned = hat sich zugewandt.

8) dismal heaviness = trübe Melancholie. Lylys Feen und

Ah me! what thing on earth that all things breeds [1]),
Might be the cause of so impatient plight?
What Fury or wath Fiend with fellon deeds
Has stirred up so mischievous despite? [2])
Can grief then enter into heavenly hearts,
And pierce immortal breasts with mortal smarts?

Wenn Spenser in der 6. Stanze klagt: The joyous nymphs and light-foot faieries u. s. w., so eignet sich Shakespeare sofort den Gedanken an, dass die Feen am Gestade der Flüsse ihre Reigen tanzen; aber er führt denselben mehr im Geschmacke des echten Volksmärchens aus, und lässt ausserdem nicht die Ströme und Bäche die Musikanten der Elfen sein, sondern die Winde. Auch in dieser Aenderung ist ein spenserscher Impuls zu erkennen.

Die völlig naturwidrige Allegorie, dass das jammervolle Weinen der Ströme die Feen in ihren Tänzen störe, konnte Shakespeare natürlich nicht gebrauchen; er sezt an ihre Stelle, und — wie ich in der lezten Abhandlung dieses Werkes zur unumstösslichen Evidenz erheben werde, wahrscheinlich mit beeinflusst durch wirkliche Naturereignisse — das sehr gewöhnliche Witterungsphänomen starker Regengüsse.

Sogar die contagious fogs und rheumatic diseases sind im Grunde nur eine poetische Transfiguration einer spenserschen Idee. In der 81. Stanze beginnt nämlich Urania ihre Klage folgendermassen:

What wrath of gods, or wicked influence
Of stars conspiring wretched men t'afflict,

Nymphen sind melancholisch geworden; sie haben ihre alte Munterkeit eingebüsst; der Mann hat angefangen langweilig zu werden.

1) Höchst gestelzte, durch das Bedürfniss des Reimes herbeigeführte Ausdrucksweise. that all things breeds ist Apposition zu earth; Sp. sagt: Weh mir! welches Ding ist doch daran schuld, dass ein so unleidlicher Zustand (impatient plight) herrscht, auf dieser unerschöpflich freigebigen Erde.

2) mischievous despite = heillose Bosheit. Sp. fragt, welche Furie oder welcher treulose Teufel einen so heillos boshaften Geist wie die ribaldry gereizt habe, die Erde ihrer Freude zu berauben? Sh. giebt darauf eine andere Antwort wie Sp.

Has pour'd on earth this noyous [1]) pestilence,
That mortal mindes inwardly infect
With love of blindness [2]) and of ignorance,
To dwell in darkness without souvenance? [3])

Endlich sind auch die in Titanias Klage vorkommenden Verse:

The seasons alter; hoary-headed frosts
Fall in the fresh lap of the crimson rose u. s. w.

unbestreitbar auf spenserschen Einfluss zurückzuführen; und — füge ich hinzu — Spensers Verse liefern den unumstösslichen Beweis, dass ich diese Partie von Titanias Rede, sowie überhaupt die ganze Rede, aufs richtigste verstanden und erklärt habe [4]). Aber noch mehr. In demjenigen Theile von Spensers Elegie, der hier in Frage kommt, ist auch, wenn nicht die erste historische, so doch sicher eine coincidirende, und zwar rein ästhetische Anregung Shakespeares zu suchen, seinem Gedichte nicht nur den gemüthvollen Namen Midsummer-Night's Dream, sondern auch dem Schlusse die Gestalt der damaligen national englischen Johannistagsfeier zu geben; eine Gestalt, die auch mit Nothwendigkeit dazu zwang, Philomelen, die liebliche Sängerin des Sommers, zu Titanias Nachtlager herbeizurufen. Die Dinge liegen glücklicher Weise hier so klar, dass es keiner weiteren Worte bedarf. Die unbestreitbar schönen Verse, (Stanze 40—43), welche Spenser durchaus passend der Euterpe in den Mund legt, lauten:

Like as the darling of the summer's pride [5]),
Fair *Philomele*, when winter's stormy wrath
The goodly fields, that erst so gay were died, [6])
In colours divers, quite despoiled [7]) has,

---

1) annoyful = belästigend.
2) Bei Sh. love in idleness.
3) souvenir. Zu verstehen: deren — scil. der Blindheit und Unwissenheit — Bestimmung es ist, im Dunkel der Vergessenheit zu leben.
4) Vrgl. Studie, 2. Aufl. SS. 67 ff.
5) Des Sommers Pracht.
6) Gefärbt.
7) Völlig ihrer farbigen Kleidung beraubt hat.

All comfortless doth hide her cheerless head [1])
During the time of that her widowhead:

So we [2]), that erst were wont in sweet accord
All places with our pleasant notes to fill,
Whilst favourable times did us afford
Free liberty to chant our charms at will;
All comfortless upon the bared bow [3]),
Like woful culvers [4]), do sit wayting now.

For far more bitter storm than winter's stour
The beauty of the world hath lately wasted,
And these fresh buds, which wont so fair to flowr,
Has marred quite, and all their blossoms blasted;
And those young plants, which wont with fruit t'abound,
Now without fruit or leaves are to be found.

A stony [5]) coldness has benumb'd the sense
And lively spirits of each living wight [6]),
And dimm'd with darkness their intelligence,
Darkness more than Cymerian's dayly night [7]):

---

1) In vollstem Unbehagen ihr freudeloses Haupt birgt. Es ist von der Nachtigall die Rede.

2) Die Musen.

3) Wider ein Fall, wo Sp. dem Reime erlegen ist. bow kann nur das Joch des Parnass sein. Dieses ist jezt kahl; ein Ausdruck, welchen die gleichfalls der Euterpe in den Mund gelegte St. 47 erklärt, nach welcher der Pinienhain der Musen gefällt sein soll.

4) doves. Venus Tauben. Sp. scheint wider an Lyly zu denken.

5) Das Herz verhärtend.

6) Wicht. Sp. meint dieselben Menschen, die Sh. als pelting rivers bezeichnet. Sp. sagt: Versteinernde Kälte hat den Verstand und die Lebensgeister jedes Wichtes, der jezt lebt, gefrieren gemacht. Die Antithese lively spirits und living wight ist eine erbärmliche euphuistische Spielerei ohne präcisen Sinn. — to dim = trüben; matt machen.

7) Die Tagesnacht des Irländers. Sp. lebte damals in dem katholischen, vom Engländer tief verachteten Irland, dessen Rohheit Shakespeare in seinem Ajax in Troil. u. Cr. typirt hat. Sp. will also sagen, England sei dadurch, dass es sich von der spenser-lylyschen Hofpoesie entferne, und dem Volksdrama mehr

And monstrous error, flying in the air,
Has mar'd the face of all that seemed fair.

Nun zu den drei Mal drei Musen.

Elze erwähnt (Abhandlungen S. 121) am Anfange der Erörterung der Frage, ob unter der Maske von Shakespeares trauernden Musen eine persönliche Anspielung versteckt sei, dass Alex. Dyce in seiner Einleitung zum Sommernachtstraume die Suche nach persönlichen Beziehungen an diesem Orte für lächerlich erklärt habe. Dieser Trumpf wird die Karte nicht stechen, die ich jezt auszuspielen habe. Ich halte nach wie vor an dem Gedanken fest, dass Shakespeare mit der in Rede stehenden Nummer des Hochzeitsfestprogramms und der darauf erfolgenden Erwiderung des Theseus ebenso einen kategorischen Gedanken hat aussprechen wollen, als wenn er den Theseus das Harfenconcert des athenischen Verschnittenen [1]) zur Verherrlichung des

---

Aufmerksamkeit zuwende, unter Irlands sittliches Niveau herabgesunken.

1) Halliwell, der (nach Elze a. a. O.) mit grösster Entschiedenheit für die Anspielung auf Spensers Elegie eintritt, scheint merkwürdiger Weise grade bei diesem Verschnittnen und den trunkenen Bacchanten all und jedes persönliche Element zu leugnen. Die Sache liegt indess — wie ich hier anticipirend im Hinblick auf meine nachfolgenden Auseinandersezungen sage — zweifellos so: Der Verschnittne ist Lyly, dem es, wie ich gezeigt habe, nicht darauf ankommt in der Gallathea den Sieg des Eros, in dem Endimion dagegen wider den Sieg Cynthias zu feiern, weil es sein inspirirender Gönner so verlangte. Eben dieses lylysche Eunuchenthum hatte aber — wie ich an dieser Stelle ein leztes Mal hervorzuheben gezwungen bin — auf die Volksbühne einen moralisch durchaus depravirenden Einfluss. Auch der stumpfsinnige Bottom fing an, in unverhülltester Weise seine Kuckukslieder zu singen; und in der langen Selbstanklage Titanias, welche Shakespeare in die sinnbildliche Form einer meteorologischen Schilderung gekleidet hat, heisst es für jeden der überhaupt die Capacität besizt, seine bildliche Rede zu begreifen, verständlich genug:

The nine men's morris is fill'd up with mud;

das heisst: sogar der Maifeier hat man ihre Naturfrische genommen, indem man den Moriskentanz benuzt hat, um mit ihm lasciv erotische Aufführungen zu verbinden. Ich spreche diese Behauptung vollkommen apodict aus, ob ich gleich weis, dass es in England wie Deutschland unter den sprachwissenschaftlich

Kampfes mit den Centauren zurück weisen lässt. Wenn ich also im Folgenden auch Shakespeares trauernde Musen

---

competentesten Shakespeareforschern von grösster Autorität Vertreter einer ganz anderen Auffassung der herausgehobenen Worte Titanias giebt, ja dass meine Auffassung und Auslegung derselben, obwohl sie mit der aller competentesten und ältesten Auslegung in Thom. Nashs Summer's Last Will u. s. w. durchaus übereinstimmt, wie ich im Anhange zu meiner vorlezten Abhandlung zeigen werde, dennoch heute nicht weniger eine fundamentale Neuerung in der ganzen Shakespeareforschung ist, wie meine Auffassung des Sommernachtstraums überhaupt, mit welcher sie überdies aufs innigste zusammenhängt. Malone (Malone-Bosw. Sh's. poems and plays V. 213 N. 1), welchem Delius gefolgt ist, und dessen — wie ich später zeigen werde — ebenfalls unrichtige Erklärung der quaint mazes in the wanton greene, Delius ebenfalls adoptirt hat; Malone, sage ich, behauptet, unter Berufung auf die Autorität von James und Alchorne, nine men's morris bedeute eigentlich: nine men's morrils oder merrils, und sei ein Hirtenspiel, das in der heimathlichen Provinz Shakespeares sehr gebräuchlich sei. Ausserdem beruft er sich auch noch auf ein Citat Tollets aus Cotgrave's Dictionary, wo „le jeu de *merrels*“ beschrieben ist, und endlich auf eine Beschreibung desselben Spiels bei Douce. Diese Erklärung, welche eine entfernte Aehnlichkeit jenes merrels-Spiels mit unserem deutschen Kegelspiele erkennen lässt, liegt ganz offenbar Schlegels Uebersezung: „Verschlämmt vom Leime liegt die Kegelbahn“ zu Grunde; und Bodenstedt, welcher diese schlegelsche Uebersezung seiner eigenen Uebersezung des Sommernachtstraums einverleibt hat, beruft sich in den Anmerkungen zu derselben ausdrücklich auf die Beschreibung des Merrelsspiels bei Douce. Auch Benda versteht die Worte: the nine men's morris, in diesem Sinne; und eine Note, die er seiner Uebersezung: „Die Kegelbahn ist angefüllt mit Schlamm“, beifügt, lässt erkennen, dass er ebenso wie Schlegel und Delius dem Malone gefolgt ist. Und diese Erklärung hat endlich auch Alex. Schmidt in seinem Sh.-Lexic. s. v. morris Nr. 2 adoptirt. Ich will mich auf keine weitläufige Kritik der Berichte von Malones Gewährsmännern James und Alchone einlassen, welche genau den Eindruck machen, dass der Bericht für die betreffende Stelle zugeschnitten ist, wie gewisse Danteerklärungen des Benvenuto da Immolla u. a.; die Sache kann in Kürze abgemacht werden. James und Alchorne behaupten, das betreffende Spiel heisse *nine men's* morris oder morrils, eine Behauptung, die sie auch noch besonders zu rechtfertigen suchen, und zwar auf sehr verschiedene Weise.

in eine sehr praecise Beziehung zu den weinenden Musen Spensers sezen werde, so geschieht es nur — wie auch

---

Aus dem Citat aus Cotgrave's Dictionary und aus Douce geht nun aber hevror, dass das Spiel nicht nine men's morrils, sondern schlechtweg Merrelsspiel heisst. Dazu aber kommt noch folgender sehr schwer wiegender Einwand. Nach der Darstellung von Douce, Cotgrave, James und Alchorne kann es nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass unser morris, wenn Malone recht hätte, ein Plural sein würde, und dass Shakespeare unmöglich hätte schreiben können: The nine men's morris *is* fill'd up with mud; ja dass überhaupt gar nicht abzusehn ist, wie Shakespeare dazu gekommen sein sollte, grade die merrels — also die „Kegel" — mit Schlamme bedeckt sein zu lassen, und nicht vielmehr die Kegelbahn, wie Schlegel ausweichend applanirend thut. Endlich bleibt auch noch die Identification von merrels (engl. merrils) mit morris als eine recht bedeutende sprachwissenschaftliche Schwierigkeit zurück; man sucht sich dabei durch das Medium eines an sich höchst verdächtigen „morrils" zu helfen; sind denn aber morrils und morris identisch? Dass morris schlechthin bei Shakespeare den Moriskentanz der Maifeier bedeutet, davon kann der Leser sich aus Alex. Schmidts Sh.-Lexic. überzeugen; und ich wette 100 gegen 1, dass es keinem heutigen Shakespeareforscher mehr einfallen würde, unser morris auf etwas anderes als eben diesen Moriskentanz zu beziehn, wenn nicht einmal alsdann die allegorische Natur von Titanias Rede unwidersprechlich zu Tage träte, und wenn Shakespeare eben einfach morris, nicht grade *nine men's* morris gesagt hätte. Nach der Beschreibung nämlich, welche Douce von dem Moriskentanze giebt, und von welcher der Leser éinen für diesen Zweck hinreichend informirenden kurzen Auszug bei Schmidt a. a. O. s. v. morris-dance findet, bestand das Personal, welches den Moriskentanz aufführte, nicht aus 9, sondern aus 12 Männern. Wenn der Leser jedoch Schmidts Verzeichniss recht scharf ins Auge fasst, wird er bemerken, dass sich darunter 3 Personen befinden, 2 Ausländer und der gewöhnliche Narr, welche Shakespeare muthmasslich ausser Acht gelassen hat; die beiden Ausländer (Mauren), weil sie blosse Staffage sind, und den Narren, weil er eine ähnliche Rolle spielt, wie der deutsche Pritschenmeister beim Schützenfest, und also ebenfalls nicht zu den eigentlichen Acteurs gehört. Ueberdies kann sich aber auch der Leser aus Douce selbst, ja sogar schon aus dem kurzen Auszuge aus seinen Illustrations, den ich in der 2. Aufl. meiner Studie S. 68 N. 3 gegeben habe, überzeugen, dass die Zwölfzahl beim Moriskentanze keine durchaus fest stehende war, dass auch 9

meine Erörterungen in der vorigen Note erkennen lassen — um zu zeigen, dass Shakespeare in den lezteren die Schwä-

---

Männer zu dessen Aufführung genügen konnten. Dass aber Shakespeare die 9 Männer, welche zur Aufführung des Moriskentanzes erforderlich sind, in unserer Stelle ausdrücklich erwähnt, erklärt die tendenziöse Beziehung von Titanias Rede zu allem, was verderbliche Ausschreitung der theatralischen Kunst von Shakespeares historischem Standpunkte aus heisst, sehr einfach. Die lylysche Richtung hat die gesammte Volksmasse auf schlüpfrige Bahnen verlockt; und — nach Shakespeares Urtheil — sind eben daraus, und erst aus dieser Richtung alle die Uebel entstanden, welche Spensers grämliche Musen zu so bitteren, endlosen und effectlosen Klagen über die wüste Unzucht (ribaldry) der Volksbühne bewegen. Ganz offenbar gehört aber grade der Moriskentanz zu denjenigen vornehmen theatralischen Belustigungen (painted theatres), welche vor den Augen von Spensers Thränenmusen Gnade gefunden haben.

Diejenigen Leute, welchen Spenser gern zu Leibe gehen möchte, figuriren auf dem Hochzeitsfestprogramm als die trunkenen Bacchanten, welche den Orpheus zerreissen. Ihnen und dem harfenden Eunuchen ist die Handwerker Tragikomödie geweiht. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass der damals noch lebende Hauptvertreter dieser Gruppe Thom. Nash ist, welcher auch durch diese Nummer des Festprogramms zu wahrhaft pöbelhafter Wuth hingerissen worden ist, wie ich seiner Zeit bei Besprechung seines sauberen Maskendramas Summer's Last Will and Testament zeigen werde. Dass Shakespeare aber auch Marlowe und Rob. Greene zu dieser Gruppe rechnet, wird dieselbe Besprechung ergeben. Shakespeare fasst in dieser Gruppe eben alle diejenigen dramatischen Elemente zusammen, deren künstlerisches wie moralisches Grundgesez Regellosigkeit und Ziellosigkeit war im Gegensaze zu Lylys und der Arkadier pedantischer Regelmässigkeit und Tendenzmässigkeit.

Grade unter den Arkadiern aber gab es eine Species reiner Theoretiker, welche unter Philipp Sidneys Aegide eine Richtung vertraten, welche insofern von der lylyschen nicht unerheblich abwich, als sie den Bruch mit sämmtlichen sowohl volksthümlichen wie akademischen Traditionen der englischen Bühne anstrebte, um zu einem Drama zu gelangen, dessen ästhetische Principien gelehrten Studien der antiken Kunstwerke entlehnt sein, welches also ein „Gelehrten-Drama" im strengsten Sinne werden sollte. Nach Sidneys Tode war Spenser, der unbedingte, begeisterte Anhänger Sidneys, der Hauptverfechter dieser sidneyschen Richtung; und im Dienste just dieser Tendenz sind die

chen einer ganz bestimmten ästhetischen Richtung aufdeckt, als deren Hauptvertreterin er Spensers Elegie behandelt.

Schon Thomas Wharton [1]) hat die Hypothese aufgestellt,

Thränen der Musen gedichtet. Aber nicht allein diese Elegie sowie Spensers übrige Dichtungen, sondern auch Sidneys eigne dramatischen Erzeugnisse, wie The Lady of the May, legen das unwiderleglichste Zeugniss dafür ab, dass diese arkadische Sondergruppe an absoluter dramaturgischer Impotenz litt, weil es ihr unmöglich war, sich aus den Schlingen der tendenziösen Allegorik zu freiem Leben loss zu reissen. Es kann diese Thatsache nicht evidenter constatirt werden, als dass Spenser in seinem Kampfe gegen die „ribaldry" und das „base vulgar" des Volkstheaters in naivster Unbefangenheit auf die Seite des Lylydramas übertritt, und damit all und jeden Unterschied zwischen diesem Arkadier und sich selbst verwischt. Dieser Gruppe — ich werde es oben im Texte noch genauer zeigen — ist die 3. Nummer des Festprogramms gewidmet, das device von den drei mal drei Trauermusen. Shakespeare hat aber auch die beiden Thatsachen: die dramatische Zeugungsunfähigkeit dieser Theoretiker, sowie die wesenhafte Gleichheit ihrer Richtung mit derjenigen Lylys genau durchschaut; deshalb giebt er ihnen in der Person ihres damaligen Choragen einen blossen Denkzettel, und fertigt sie durch ein kurzes „not sorting with a nuptial ceremony" ab, ohne sie weiter in seiner Karrikatur-Tragikomödie zu berücksichtigen.

1) Malone-Borwell V. S. 312, N. 8. Danach hätte Thom. Wharton nur ganz allgemein die Vermuthung ausgesprochen, dass die drei Mal drei Musen, — Bodenstedt übersezt höchst willkürlich einfach „die Musen" — überhaupt nur eine Anspielung auf Spensers Elegie enthalten, ohne dafür irgend welches Motiv anzugeben, wie man nach Elze, Abhandl. S. 122 und nach Delius, Sh.-Lexicon S. 37 annehmen sollte. Collier bemerkt in seiner Einleitung z. S. N. Tr. u. a.: „Die zweite Anspielung auf Zeitverhältnisse" — die erste ist die besprochene Witterungsschilderung Titanias — „begegnet V. 1, und ist enthalten in den Versen:

The thrice three Muses mourning for the death
Of learing, late deceased in beggary,

von der einige geglaubt haben, sie beziehe sich auf Spensers Tod. Ist dem so, so muss nach der ersten Aufführung eine Einschiebung in das Drama stattgefunden haben, da Spenser erst 1599 gestorben ist, als schon Meres den Sommernachtstraum erwähnt hatte. Es ist höchst zweifelhaft, ob Shakespeare

die trauernden Musen seien eine Anspielung auf Spensers Elegie, resp. Satire; und diese Hypothese hat seitdem nicht wider zur Ruhe kommen können, obwohl sie sich in ihrer äusseren Gestalt derartig proteisch gezeigt hat, dass sie in der Hand des einen Commentators grade das entgegengesezte Gesicht von dem gezeigt hat, welches sie unter den Doctorfingern eines anderen geschnitten. Diese historische Lächerlichkeit, welche die Hypothese bisher behaftet hat, ist wohl vielleicht für Dyce die ungerechtfertigte Ursache geworden, sie selbst und alles Suchen nach ihr lächerlich zu finden.

Die Forscher, welche sich überhaupt mit der Untersuchung dieser Frage befasst, und eine Beziehung zu Spenser, resp. zu seiner Elegie angenommen haben, lassen sich in drei Klassen theilen:

I. Die 1. Gruppe findet in Shakespeares trauernden Musen eine Anspielung auf Spensers Tod.

II. Die beiden andern Gruppen beziehn sie lediglich auf die Elegie; aber

a) die eine, welche ich als die 2. bezeichne: in freundschaftlichem Sinne; wogegen

b) die andere — also die 3. Gruppe — darin einen satirischen Seitenhieb zu erkennen glaubt.

Beginnen wir mit einer kritischen Betrachtung der

---

wirklich eine bestimmte Anspielung beabsichtigt hat, da er vielleicht nur in ernsten Worten auf die Vernachlässigung der gelehrten Bildung im allgemeinen hat aufmerksam machen wollen." (Dann hätte das, was er gesagt hat, überhaupt keine Spize gehabt.) „T. Wharton ging in der Frage auf die Zeit kurz nach 1591 zurück, wo Spensers Thränen der Musen bereits gedruckt waren, von welchen man von Rowes Zeit an bis zur Zeit Malones vermuthete, dass sie Passagen enthielten, die den Shakespeare im höchsten Grade rühmten." Auffallend ist mir übrigens, dass kein einziger Commentator, Malone nicht ausgenommen, den Ort angiebt, wo Wharton die fragliche Aeusserung gemacht haben soll, über welche Malone und seine successores in so höchst nebelhafter Weise referiren. In seiner englischen Literaturgeschichte hat sie Wharton nicht gemacht, davon habe ich mich überzeugt. Sollte hier nicht wider ein Fall vorliegen, wo das herzinnige one consent der Commentatoren auf ungeprüfter und falscher Tradition beruht?

Gruppe I, und leiten wir dieselbe ein mit einer Bemerkung des Delius über unsere Stelle. Derselbe sagt Shakespeare-Lexicon S. 37 u. a.: „Dass Shakespeare auf Spensers Tod selbst angespielt haben sollte, liesse sich, da Spenser 1599 starb, Meres aber den Mids. N. Dr. 1598 erwähnt, nur durch die Annahme einer später erfolgten Interpolation erklären. Die Anhänger dieser Hypothese müssen freilich von unsers Dichters Takt und Zartgefühl eine seltsame Vorstellung haben, wenn sie glauben, er habe seine Klage über das in Armuth und Elend endende Leben Spensers in einem Lustspiele, und in einer beiläufigen Einleitung zu der Posse Pyramus und Thisbe, als einem besonders dazu geeigneten Plaze“ — und in den scurrilsten Ausdrücken — „äussern können!“

So schrieb Delius bereits im Jahre 1852; Delius hatte dabei offenbar den Engländer Halliwell im Auge[1]); im Jahre 1868, also 16 Jahre später, griff Elze frischweg, ohne sich auch nur nach Delius umzusehn, die halliwellsche Hypothese auf, und jochte sie als kräftig junges Pferdchen mit dem stattlichen Rosse seiner Essexhypothese zusammen; unter der Verwarung an die noch immer trauernden Musen, er werde ihnen das Bürgerrecht für den Stat des Sommernachtstraumes entziehen, will sagen, sie für nachträgliche Eindringlinge erklären[2]), falls sie jene copulatio nicht mit ihrem Musensegen versehen wollten.

---

1) Es ist mir rein unbegreiflich, dass ein Engländer, der noch dazu ein so bedeutender Sprachforscher ist, wie Halliwell, das entschieden Spöttische, oder wenigstens Ironische und Satirische von Shakespeares Ausdrucksweise nicht mit so starker Lebhaftigkeit empfunden hat, dass ihm die Beziehung, welche er den trauernden Musen geben will, völlig unmöglich erschienen ist. Es ist das allerdings eine Bemerkung, welche auch unserem deutschen Elze entgegen zu stellen ist; indess bei diesem ist die Sache erklärlicher, weil ihn die Sympathie für sein Hypothesen-Töchterchen vollkommen blind gemacht hat. Ich sollte aber doch meinen, dass wenn Halliwell — nicht Elze — wirklich im strengsten Sinne die Trauer auf den Tod eines Dichters hätte beziehn wollen, die Beziehung zu Greene näher gelegen hätte, wie diejenige auf Spenser.

2) a. a. O. S. 120, 121.

„Allem Vermuthen nach“, belehrt er uns (Abhandlungen S. 121), „bezieht sich die Stelle auf Spenser, und ist später als nachträgliches Compliment für Essex hinzugefügt worden. Es ist bekannt, dass Essex dem auf dem Todbette liegenden Dichter 20 Goldstücke übersandte, welche dieser nach Jonsons Erzählung mit den Worten zurückwies, er habe keine Zeit mehr, sie auszugeben. Diese edelmüthige, wenngleich verspätete Hilfe wurde dem Grafen von der öffentlichen Meinung zu hohem Lobe angerechnet, wie u. a. ein von Halliwell auszugsweis mitgetheiltes Gedicht „„Triton's Trumpet““ von Lane beweist“ u. s. w.

Also als nachträgliches Compliment für Essex hat Shakespeare die Stelle — nach Elzes Berechnung — volle neun Jahre später in die Dichtung eingeschoben, nachdem das Stück selbst bereits zur Verherrlichung von Essexs Hochzeit seine Schuldigkeit gethan hatte; eingeschoben etwa in der Weise, wie man später entdeckte Thatsachen, welche für eine zu entwerfende Lebensbeschreibung von Belang sind, in ein vorbereitendes Collectaneum einträgt! Und wie gar fein und sinnig hat der Dichter seinen Vermerk gefasst! so fein dass ihn — hundert gegen eins — Essex selbst nicht ohne — wahrscheinlich selbst nicht mit — Elzes Commentar verstanden haben würde, es sei denn, dass ihm Shakespeare unter vier Augen die werthvolle Mittheilung gemacht hätte, sein Familienalbum, der Sommernachtstraum sei nunmehr um ein Prachtstück reicher geworden! Difficile est satiram non scribere. Mir scheint, Elze kann gar nicht treffender, als durch derartige Aeusserungen darthun, wie alle seine Gelehrsamkeit von der organischen Natur der Dichtung nichts — aber auch gar nichts — weiter ist, wie auswendig gelernte Vocabeln. So richtig er vom Standpunkte der Theorie aus spricht, so sehr seine Worte anmuthen, sobald er abstract auf die Naturwüchsigkeit der shakespeareschen Dichtungen zu reden kommt; alles ist dahin, sobald es gilt, irgend eine bestimmte Dichtung des grossen Mannes unter das kleinliche Joch einer Hypothese zu bringen. Alles wird sogleich zum Flickwerk. Ja noch schlimmmer als Flickwerk; denn folgt man Elzen, so muss man annehmen, dass der Dichter eine einzelne Anspielung an eine Gutthat des Essex höher geachtet hat, als die Har-

monie seiner Dichtung, indem er sich zur Einschaltung solcher Anspielung entschloss zu einer Zeit, wo sein Geist nicht mehr durch die dem Sommernachtstraume zu Grunde liegende Idee in schöpferische Bewegung gesezt war. Doch dies möchte noch sein, und selbst Lanes Gedicht mag das beweisen, was es nach Elze beweisen soll, obgleich es re vera nichts weiter beweist, als dass andere eben so leere Taschen hatten wie Spenser und ebenso gut hohle Hände machen konnte, wie dieser, als er noch Zeit hatte Geld auszugeben; wenn Elze aber seinen Scharfsinn darauf lenken wollte, wie Shakespeare es ermöglicht haben soll, die angebliche laudatorische Tendenz mit dem Umstande in Einklang zu bringen, dass Theseus, nach Elze Essex selbst, Spensers Tod als Satire, und zwar als beissende und krittelnde Satire bezeichnet, dann würde er wohl gewahren, dass hier doch nicht alles so glatt ist, wie es in seiner polirten Darstellung erscheint. Shakespeare, der den Ausdruck so exact wählt, als wäre er die Gottheit der Sprache selbst, muss sich bei dieser Bezeichnung doch nothwendig etwas bestimmtes gedacht haben, und die aller elementarste Vorfrage für jede unsere Stelle berührende Hypothese ist daher ihr Einklang mit des Theseus Worten. Elzes Auseinandersezungen gehen aber nicht bloss auf diesen Punkt nicht ein, sondern geriren sich, als ob er für sie überhaupt gar nicht sichtbar wäre. Oder sollen wir etwa Spensers Tod, nach Lanes Anleitung, als nationalen Schandfleck auffassen, und verstehn, er sei eben von diesem Standpunkte aus jene Satire, weil er die Kunstliebe des elisabethanischen Hofes in das rechte Licht stelle? Sollen wir? Wo bleibt dann aber das „Compliment"? Ich dächte denn doch, es verwandelte sich in eine recht respektswidrige Pantomime, da auch Essex nichts für Spensers Rettung gethan. Keine Hypothese kann hinweg disputiren, dass Essexs Hilfe zu spät kam, und dass Essex — der unzweifelhaft mit Spenser auf gespanntem Fusse stand, wie ich im Anhange zu diesem Abschnitte evident machen werde — sich nicht einmal die Mühe gegeben, persönlich sich um den leidenden Dichter zu bekümmern. Troz Lanes inhaltleerer Declamation gewinnt man aus Jonsons Erzählung den Eindruck, dass Spenser es verschmäht, grade von Essex sich wie

einen Bettler behandeln zu lassen. Hätte Elze — anstatt auf den Zierrath lateinischer Hexameter in seiner Darstellung bedacht zu sein, Bürgers Lied vom braven Mann mit Jonsons Erzählung verglichen, so würde er vielleicht einen richtigeren moralischen Massstab in der Sache gewonnen und nicht eine aristocratische Halbthat eine Grossthat genannt haben, nur weil er glaubte, sie in dieser Ausstaffirung zum Diener einer inhaltsleeren und haltlosen Hypothese machen zu können.

Es wird sich später zeigen, dass ich auch aus den Worten „The thrice three Muses" der elzeschen Deutung noch erhebliche Schwierigkeiten bereiten könnte; da jedoch „tod" ein absoluter Begriff ist, ein „töter" als Comparativ folglich undenkbar, so will ich mich nicht weiter um die hypothetisch gestüzte Hypothese kümmern, sondern sie den Schlaf ewiger Verdammniss schlafen lassen, indem ich mich zu der Gruppe II[a] wende, als deren Vertreter ich Collier und Klein heraushebe.

Diese Gruppe geht von der ganz richtigen — im Anhange zu dieser Abtheilung zu begründenden — Ansicht aus, dass Spenser den Shakespeare unter dem Namen „Willy" durch den Mund Thalias als bedeutenden Komödiendichter feiert und kommt von diesem Standpunkte aus zu der Annahme, dass die trauernden Musen des Sommernachtstraums gewissermassen eine Danksagung an Spenser bezwecken, oder, wie Klein sich (Gesch. d. engl. Dramas II. 825, 826) einigermassen in unserem heutigen Literatengeschmacke ausdrückt: einen „Erwiderungslobpreis". Klein ist leider hingestorben, ohne diese Behauptung, die er in seiner gewöhnlichen burschikosen Zuversichtlichkeit ausspricht, begründen zu können; Colliers Begründung dagegen liegt uns vor; sie findet sich in der oben schon berührten Einleitung zum Sommernachtstraume, wo es in Fortsezung der oben allegirten Stelle wörtlich heisst: „Es besteht eine untergeordnete (slight) Uebereinstimmung zwischen der Ausdrucksweise Spensers und Shakespeares . . . . die jedoch Beachtung verdient. Spenser sagt: Our pleasant Willy, ah, is dead of late; und einer von Shakespeares Versen spricht vom „„learning late deceased in beggary"". Aus einer späteren

Stanze in den Thränen der Musen geht nun ganz klar hervor, dass Spenser nicht von Willys leiblichem Tode spricht — mag Willy sein wer er will — sondern einzig und allein davon, dass er „„rather chose to sit in idle cell““, als in so ungünstigen Zeiten zu dichten; und gleicher Weise braucht Shakespeare nicht zu meinen, dass Spenser — sofern die Anspielung sich wirklich auf ihn bezieht — thatsächlich verschieden sei, sondern bloss, dass er tod vor Gram (dole) sei, wie Spenser selbst sich in seinem Colin Clout ausdrückt.“ Diejenige Deutung, welche hier nur als möglich hingestellt ist, muss Collier in der Biographie, welche dem I. Bande der 3. Auflage seiner Shakespeare-Ausgabe (6 Bde. London 1858) beigefügt ist, wohl definitiv als die allein zulässige aufgestellt haben; wenigstens berichtet Klein, Gesch. d. engl. Dramas II. 825, 826, dass Collier dort S. 91 die Ansicht ausspreche, unter Spensers Willy sei kein anderer als Shakespeare gemeint; und aus dem Uebergange vom Hypothetischen zum Definitiven in dieser Frage, folgt der gleiche Uebergang in der Conclusion für den logischen Kopf von selbst. Sollte aber Collier selbst diesen Schritt auch nicht gethan haben, so hat ihn doch Klein ganz sicher gethan, und wir dürfen somit annehmen, dass von namhaften Autoritäten in der Shakespeareforschung die Ansicht vertreten ist, Shakespeare habe mit seinen trauernden Musen im Grunde nichts weiter gewollt, als bemerklich machen, dass ein anderer namhafter englischer Dichter, der berühmte Spenser, gleich Shakespearen selbst durch die „ribalds“ zeitweilig am Tagewerke gehindert sei.

So sehr Klein auch mit seiner „Erwiderungslobpreis“-theorie den Unfehlbaren spielt, ich muss dieselbe für eine wahrhafte Ungeheuerlichkeit erklären. Collier und Klein nehmen gar keine Rücksicht darauf, dass Shakespeares Musen nicht den Gramestod eines Dichters, sondern eines untergeordneten Handlangers der Dichtkunst, der „Gelehrsamkeit“ betrauern; auch sehen sie starren Blickes über den Umstand hinweg, dass keineswegs die Musen den Tod der Gelehrsamkeit an sich betrauern, sondern die besondere Todes**art** derselben. Die Gelehrsamkeit ist in **Bettelhaftigkeit** (beggary) verschieden, das ist es, was den Musne gerechte Trauer erweckt; denn wäre die Gelehrsamkeit ihrem

Geiste treu geblieben, niemals wäre es möglich gewesen, dass sie so tief gesunken.

Ich denke, ich kann damit auch diese Gruppe verlassen und mich nunmehr zur lezten Gruppe, zu II[b] wenden.

Diese gewinnt in jüngster Zeit unter den deutschen Shakespeareforschern die Oberhand; sie ist auch eigentlich wohl deutschen Ursprungs; wie es scheint, ist Ludwig Tieck ihr Stammvater. In jüngster Zeit hat sie — übrigens ohne ausdrückliche Rücksichtnahme auf Tieck — Hermann Kurz vertreten. Ich werde — nothgedrungen — darüber im Anhange zu diesem Abschnitte zu berichten haben und bitte daher um gütige Verzeihung, wenn ich hier die Gruppe ganz übergehe. Theils um fahrlässig begangenes Unrecht gegen Kurz [1]) gut zu machen, theils um gewisse chronologische Deductionen desselben zu widerlegen, theils auch aus antielzescher Tendenz, muss ich hier aber noch auf eine vierte Ansicht eingehn, auf die ich den Leser noch nicht vorbereitet habe. Der Engländer Ch. Knight hat [2]) darauf aufmerksam gemacht, dass die Passage des Sommernachtstraums, wo die trauernden Musen vorkommen, möglicher Weise eine Anspielung auf Rob. Greenes veritablen Bettlertod am 3. September 1592 sei. Da diese Annahme mit der Essexhypothese so vereinbar ist, wie Feuer mit Wasser, so sah sich Elze gezwungen in seiner Abhandlung zum Sommernachtstraume dagegen anzukämpfen; und er hat es (Abhandlungen S. 122) gethan mit folgenden Worten: „Nicht nur, dass Greene zu unbedeutend war, um ihm einen solchen Nachruf zu widmen, Shakespeare würde auch seine reine und zarte Dichtung befleckt haben, wenn er das Mitgefühl seiner Zuhörer für einen Menschen hätte in Anspruch nehmen wollen, der sein Elend durch schimpf-

---

1) S. 2. Aufl. meiner Studie SS. 167 ff.

2) Ich selbst kenne das betreffende Werk Knights nicht, sondern habe meine Kenntniss aus Elze, Will. Sh. 1. 161 N. 1 geschöpft: „Knight, Wm. Sh.; a B. 361 bezieht die zweit genannte Stelle“, d. h. die Thrice three Muses etc. des Sommernachtstraums, auf Robert Greene. Elze meint die Shakespeare-Biographie Knights, die ms. Ws. 1843 zu London erschien und später nicht wider aufgelegt ist.

liche Ausschweifung und Sittenlosigkeit lediglich selbst verschuldet hatte.“

Es wird gewiss keinem verständigen Menschen in den Sinn kommen, Knights Deutung in der Form, in welcher er sie hiernach gegeben, anzunehmen; ob dieselbe aber nicht doch einen verständigen Kern enthalten könnte, ist eine andere Frage, die ich weiter unten gegen Kurz zu debattiren haben werde. So viel steht jedoch für mich fest, dass es nur Knights Conjectur befestigen heisst, wenn sie mit keinen besseren Argumenten angegriffen wird, wie die elzeschen. Was soll hier Greenes „Unbedeutendheit“? Auf dieses Argument werde ich Kurz antworten lassen. Und konnte Elze sich denn nicht zu dem Gedanken aufschwingen, dass die Anspielung auf Greene nicht in jenem sentimental duseligen Sinne gemeint sei, in welchem sie Knight aufgefasst wissen will, sondern grade im Gegentheil satirisch polemisch? Kurz, der auch hier ein weit schärferes Sehvermögen bewährt, wie Elze, hat die Sache grade von dieser Seite angefasst. Nachdem er die Hypothese zurückgewiesen, welche die thrice three Muses auf Spensers Tod bezieht, weil darin bei dem streng satirischen Tone der Stelle eine moralische Niederträchtigkeit liege, fährt er in seinem Aufs. Z. Sommernachtr. Deutsch. Sh. Jhrb. IV, S. 273 N. 1 fort: „An dergleichen moralischen Unmöglichkeiten scheitert die andere Deutung der Stelle, die auf den Tod Rob. Greenes. Den Indianertanz, welchen Harvey auf diesem Grabe aufführte, sollte Shakespeare, wenn auch nicht mit so wildem Cannibalismus, nachgeahmt haben? . . . . Von Greenes Tode an, der, wie auch das Urtheil über den Charakter und die Bedeutung des Mannes lauten mag, allgemeines Aufsehen gemacht hatte — noch 1594 erschienen 14 Sonette unter dem Titel: Greene's Funerals — und zumal durch die Kazbalgerei zwischen Nash und Harvey immer wider frisch in Erinnerung gebracht wurde, bis zu dem Censurschlage, der diesem Kampfe ein Ende machte, also von 1592 bis 1599 . . . kann Shakespeare die Stelle nicht geschrieben haben. Aus Greenes Nachlass und unter seinem Namen war — gleichviel ob echt oder unecht, aber ohne allen Zweifel echt — jener Ausfall auf Shakespeare veröffentlicht worden, der auch

eine minder ironische Anspielung auf die im Bettelstande verstorbene Gelehrsamkeit unabwendbar .... zu einem Akte der Rache gestempelt haben würde; wonach also nur die Folgerung übrig bliebe, dass Shakespeare wahrscheinlich in hohem Grade unedel, sicherlich aber noch in weit höherem Grade unklug gewesen sei. Wir gewinnen auf diesem Wege nicht bloss die Beseitigung von Interpretationen, sondern obendrein noch eine negative Zeitbestimmung... Die Stelle ist vor dem 3. September 1592 ... geschrieben, an welchem Spensers Musenzähren etwa $1^1/_2$ Jahre alt waren; folglich ist sie unter allen Umständen geschrieben zu einer Zeit, wo diese eine literarische Novität waren, und nothfolglich müssen die thrice three Muses eine Anspielung auf die Tears of Muses sein."

Quod erat demonstrandum!

Was ist das eigentliche punctum saliens dieser bei allem Scharfsinn übermässig gekünstelten Deduction? Die beiden Thatsachen: 1) die Thrice three Muses nach Greenes Tode in das Festprogramm aufgenommen, mussten nothwendig auf Greenes unglückliche Todesart bezogen werden; und 2) der Gattungsbegriff „man" würde Shakespearen eine solche Anspielung verübelt haben, sie würde „unklug" und „unedel" gewesen sein.

Weshalb Shakespeares Zeitgenossen, die jedenfalls eine bedeutend stärkere Dosis Satire vertragen konnten, als unsere heutige Schulweisheit, es dem Dichter hätten verübelen sollen, einen nichtswürdigen Bubenstreich auf eine feine Weise zurück zu schlagen, vermag ich nicht einzusehn. Noch weniger aber will es mir einleuchten, dass Shakespeare, der princeps dramaturgiae, von Seiten des Edelmuthes her behindert gewesen sein könnte, die moralischen Ausgangspunkte und Ziele belletristischer Pfuscherei aufzudecken, weil der Pfuscher zufällig einen ganz infamen Ausfall gegen ihn gewagt hatte. Hätte Knight seiner Conjectur diese Wendung gegeben, so könnte sie immerhin richtig sein; wenigstens rein moralisch betrachtet. Aesthetisch betrachtet dagegen würde sie dennoch zu verwerfen sein, weil die Fassung der Stelle: The thrice three Muses mourning u. s. w. unbedingt auf Spensers Teares of the Muses

hinweist. Damit zerbirst denn auch das Hauptfundament, auf welches Kurz sein chronologisches Kartenhäuschen gegründet hat, die ganz willkürliche Supposition nämlich, dass die Musentrauer des Sommernachtstraumes, wenn nach dem Tode Greenes gedichtet, nothwendig grade auf diesen Tod hätte bezogen und als Akt feiger Rache aufgefasst werden müssen. Es wird vielmehr in der Folge zur zweifelsfreien Evidenz erhoben werden, dass die Ausdrucksweise Shakespeares jeden Zusammenhang zwischen Greenes Tod und seinen trauernden Musen ausschliesst, gleichviel zu welcher Zeit die Stelle gedichtet ist.

König hätte ein gut Theil gescheiter gehandelt, an den kurzschen Kunstbau nicht als freiwillige Stüze heran zu treten [1]; wenn aber Elze, Abhandlungen S. 124 sehr bescheiden meint: Kurz habe in der soeben verhandelten Frage „nicht alle Schwierigkeiten beseitigt", so möchte ich umgekehrt behaupten, er hat nicht vorhandene Schwierigkeiten durch tendenzmässige Subtilitäten geschaffen, und damit anderen die höchst überflüssige Arbeit des „Beseitigens" aufgebürdet.

Da nun auch diese lezte Gruppe zu keinem befriedigenden Resultate geführt hat, was bleibt uns da noch übrig? Sollen wir uns Alex. Dyce anschliessen und die Musentrauer ganz abstract, also als unpersönliche Allegorie auffassen? Elze erklärt eine solche Auffassung, die die Musentrauer seiner Essexhypothese gegenüber in den Zustand der „Neutralität" versezt (Will. Sh. S. 161) für zulässig; und ich selbst habe früher beständig mich ausschliesslich — unwissentlich — auf den dyceschen Standpunkt gestellt. Nachdem ich indess mir genauere Kenntniss von Spensers Elegie verschafft habe, bin ich fortan ausser Stande, diesen Standpunkt fest zu halten; hier, wie so oft heisst es vielmehr: medio tutissimus ibis. Shakespeare spricht, wie ich zeigen werde, in der That an unserer Stelle eine höchst bedeutende allgemeine ästhetische Wahrheit aus; aber diese Wahrheit kann in ihrer ganzen Fülle nur durch das Medium der persönlichen Beziehung erkannt werden; und diese

---

1) Deutsch. Sh.-Jhrb. X. 211.

Beziehung richtet sich auf Spenser als den Dichter der Musenthränen.

Nur von diesem Standpunkte aus begreift sich der satirische Ausdruck: The thrice three Muses. Die unkünstlerisch geschmacklose Idee Spensers, alle neun Musen, eine nach der anderen förmlich dramatisch auftreten und langathmige Klagen declamiren zu lassen, konnte humoristisch gar nicht besser persiflirt werden, als durch das „Drei Mal Drei“.

Von demselben Standpunkte aus, und nur von diesem aus, wird ferner das „mourning for the death of *learning*“ verständlich. Die Klagen der Musen werden — wie ich gezeigt habe — förmlich von ein und demselben Knaule abgewickelt, und dieses Knaul dreht sich um die Spindel der Lady Strange, des learning [1]).

Von dem gleichen Standpunkte aus fällt endlich auch volles Licht auf das: lately deceased in beggary, und auf die Bemerkung, mit welcher Theseus den Trauer-Musen die Thüre weist:

That is some satire keen and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony;

auf Deutsch:

Das ist die grämliche Satire eines „Kunstverständigen“,
Die mit 'ner Hochzeitsfeier unverträglich ist;

aber auch:

Ein scharf satirscher Stoff, voll viel Kritik;
Jedoch mit einer Hochzeitsfeier unverträglich.

Und diesen lezteren Sinn wollen wir bei unserer Untersuchung zur Grundlage nehmen.

Shakespeare spottet darüber, dass jemand, der wie Spenser die Kunst in bettelhaftem Zustande versterbend darstellt, die richtigen Gesichtspunkte aufgefunden haben will, von denen aus die Fehler eines jeweilig herrschenden Kunstgeschmacks, einer jeweilig grassirenden

1) Wie unvernünftig es ist, dem elisabethanischen Zeitalter das intensivste gelehrte Streben abzusprechen, und wie lächerlich also von diesem Gesichtspunkte aus Spensers Gestöhne erscheint, darüber verweise ich auf Gervinus, Sh. 4. Aufl. II. 510 ff., Elze, W. Sh. SS. 133 ff.; vor allem auf H. Ulrici, Shs. dramat. Kunst 3. Aufl. I. 216 f.

Geschmacklosigkeit beurtheilt, und also die Mittel zu ihrer Hebung gefunden werden können. Er findet eine scharfe und wahrhaft kritische Satire des Zufalls darin, dass Spenser in demselben Gedichte, in welchem er endlose Lamentationen über die ribaldry ausstösst, selbst so würdelos sein musste, die Kunst „nach Brod gehen" zu lassen. Die foul wights, die Spenser so tief unter sich sah, thaten im Grunde auch nichts anderes, nur dass sie sich durch die Legion, in diese gebannt waren, zur ribaldry verdammt sahen; wie wenig Beruf zum Tadel daraus aber für die höfischen Künstler erwuchs, zeigte sich recht handgreiflich darin, dass auch die ribalds euphuisirten, wie Lyly bottomisirte. Damit sind wir bei dieser schwierigen Stelle auf dem Punkte des historischen und ideellen Verständnisses angelangt.

Es handelt sich nicht um einen persönlichen Vorwurf gegen Spenser, obwohl in Shakespeares Worten erst recht kein Lob oder irgend eine Anerkennung für ihn liegt; sondern es handelt sich um eine essentielle Principienfrage, von der die Entscheidung: Kunst oder Künstlichkeit, abhängt.

Die spensersche Richtung, welche Lyly im Drama vertrat, hatte ganz natürlich dahin geführt, dass Spenser nicht weniger wie Lyly nach mittelalterlicher Sitte seine Gönner, namentlich die Elisabeth selbst, in ihren Gedichten um Subvention in mehr oder minder verblümter oder verschleierter Form ansprach; er betrachtete seine Kunstleistungen als einen Dienst, den er dem Adel oder der Elisabeth selbst erwiesen und hatte in dieser Betrachtungsweise auch so vollkommen recht, dass er sie in unbedenklichster Naivetät verlautbarte, wie ja auch die höfische Kunst von den Gosson, Gascoyne und Lyly durchaus als Kunstgewerbe betrieben wurde, das der Bestellung, des Auftrags harrte. In jener verschleierten Bettelei trat somit der eigentliche Grundfehler, das πρῶτον ψεῦδος der höfischen Kunst zu Tage; und grade das ist das Motiv, weshalb Shakespeare den Spenser hier bei seiner „beggary" fest hält, wie er vorher den Lyly bei seinem laudatorischen Eunuchenthum gefasst hat. Der echte Künstler, der ja nur in voller ästhetischer Freiheit schaffen kann, trägt das Gesez seiner Kunst in

sich und kann es sich folglich nicht, wie Spenser will, durch den Geschmack irgend einer Kaste vorschreiben lassen, der er dann als dienender Sklav verfällt. Shakespeare giebt die Gerechtigkeit von Spensers Klage insoweit zu, als nicht der Egoismus einer dominirenden falschen Geschmacksrichtung dabei ins Spiel kommt; aber er geht mit Spenser in der Frage der Heilung auf Nimmerwidersehen auseinander. Shakespeare will eine freie Kunst, die nur unter der Herrschaft der göttlichen Ideale steht, welche des Künstlers Brust erfüllen; Spenser dagegen glaubt, die Welt müsse durch den Euphuismus gezähmt werden, der sie doch erst grade aufstüzig, barbarisch und ausschweifend gemacht hat. Eben deshalb will Shakespeare, dass die „pelting rivers“ ohne jeden Anflug von Kunstideal, sich in ihre seichten Betten wider zurück ziehn, während Spenser nichts weiter verlangt, als dass sie gehorsame Diener des learning werden.

Ich glaube, man wird die Stelle nun verstehn; und füge hinzu, dass die rabulistischen Ausfälle gegen dieselben in Thom. Nashs Summer's Last Will, genau dieselbe Auffassung bekunden, welche ich im Vorstehenden entwickelt habe. Und zum weiteren Beweise der Richtigkeit meiner Auffassung, will ich noch auf folgenden Punkt aufmerksam machen.

Bottom, das habe ich Abthlg. I, SS. 220 f. u. 241 ff. gezeigt, spielt bei Theseus Hochzeit eine ähnliche Rolle wie ein Hofdichter, wie ein Lyly. Wie dieser an den Brüsten seiner Cynthia sein Poesiewasser einsog, so Bottom im Spiele mit der Cynthia-Titania. Ebenso naiv aber, wie Spenser und Lyly dachten, Elisabeth und ihre Magnaten seien — gewissermassen durch Innominat-Contract — verpflichtet, ihre Kunstleistungen mit Jahrgehalten u. s. w. zu belohnen, ebenso naiv erwarten Bottom und Genossen, dass der „Herzog“ dem vorzüglichen Künstler Bottom ein Jahrgehalt von „six pence a-day“ gnädigst bewilligen werde. Diese Farce der Antimaske (IV. 2) diente, einem echt shakespeareschen Compositionsgeseze gemäss, zur burlesken Illustration des „lately deceased in beggary“; die scheinbar unbedeutende Scene ist eigens an derjenigen Stelle — unmittelbar vor Besprechung des Hochzeitfestprogramms! — eingeschoben, um jene Nummer des Festprogramms verständlicher zu machen.

Nash, der noch eine lebendige Anschauung des Maskendramas hatte und Shakespeares Compositionsweise genau kannte, hat dies ebenso verstanden und wirft deshalb in seinen endlosen breiartigen Knetereien über die thrice three Muses in seinem Summer's last Will den „Six-pence“ und „beggar“ zusammen.

Angesichts aller dieser Thatsachen wird aber hoffentlich in Zukunft das Gerede von einer „späteren Einschiebung“ der in Rede stehenden Piece des Hochzeitsfestprogramms verstummen.

Anhang.

Spensers „pleasant Willy“ und Aetion.

Der vorige Abschnitt hat mich gezwungen, mich über Spensers ästhetische Richtung verwerfend auszusprechen, sowie demselben moralische Fehler nachzuweisen, die für manchen Verehrer dieses Dichters — und dass er deren noch heute hat, kann der Leser aus Elzes William Shakespeare S. 160, 161, sowie aus jedem beliebigen Handbuche der englischen Literatur, z. B. aus demjenigen von Joh. Scherr [1]), ersehen — nicht eben angenehm klingen können. Dass Spenser das Delict der „beggary“ durch eine versöhnende heroische Art bei seinem Tode gesühnt hat, habe ich bereits berichtet; nunmehr stehe ich aber auch im Begriffe, nachzuweisen, dass die pastorale Pedanterie keineswegs in ihm das poetische Naturgefühl in einer so kläglichen Weise erstickt hat, wie in Lyly; dass ihm vielmehr der grosse Ruhm gebührt, Shakespeares künstlerische Bedeutung zu einer Zeit laut anerkannt zu haben, wo dieser noch die schwersten Kämpfe mit Lyly zu bestehen hatte;

---

1) Vrgl. 2. Aufl. S. 52, wo gesagt ist, dass man Spenser „den Ariost Englands zu nennen gewohnt ist.“ Wie man zu dieser — ms. Es. recht schiefen — Benennung gekommen, darüber findet der Leser bei Elze a. a. O. S. 156 ff. sehr guten Aufschluss.

und dass er sich den menschlich viel höheren Ruhm errungen, eben diesem grossen Zeitgenossen grade für die Dichtung des Sommernachtstraumes mit hingerissener Bewunderung den Dichterlorber darzureichen. Ich hoffe die Verehrer Spensers durch diesen Nachweis zu überzeugen, dass alles, was ich über Spenser und seine Dichtung gesagt habe, der Ausdruck treuer Ueberzeugung ist; und ich hoffe sie dadurch nicht bloss zu versöhnen, sondern auch zu meiner eigenen Ueberzeugung hinüber zu ziehn.

Die erste ehrenvolle Anerkennung, welche Spenser dem aufsteigenden Gestirn Shakespeares gezollt hat, hat er — in den Thränen der Musen — der Thalia (St. 33—37) in den Mund gelegt, indem er dieselbe einen „pleasant Willy" als einzige Ausnahme von der allgemeinen Lüderlichkeit (ribaldry) rühmen, zugleich aber auch beklagen lässt, dass eben dieser „gentle spirit" sich gleichfalls durch die allgemeine Wüstheit so sehr habe verstimmen lassen, dass er sich vorläufig von der Oeffentlichkeit zurück gezogen, um in klösterlicher Einsamkeit seinen Phantasien nachzuhängen [1]). Die Stanzen sind bekannt [2]); ich brauche sie daher nicht anzuführen, sondern werde nur diejenigen Bestandtheile derselben hervor heben, die ich zu meinem Beweise gebrauche. Denn ein desfallsiger Beweis ist heute nöthiger denn je. In der älteren Zeit bis Malone [3]) scheint man allerdings

---

1) Das besagt in der That das to sit in idle cell. idle steht hier, wie in Shs. „Love in idleness" im Sinne von fancyful.

2) Der Leser findet die ganze hier in Betracht kommende Passage, nicht bloss — wie gewöhnlich — nur St. 35—37 — bei Delius unter Nr. 27 der Erläuterungen seiner biographischen Skizze (letzter Band von Shakespeares Werken).

3) Hermann Kurz in seiner Abhandlung: Z. Sommernachtstraum (Deutsch. Sh.-Jhrb. IV) sagt S. 269: „Die ältere naive Kritik hat diesen Willy frischweg auf niemand anders gedeutet als auf Mr. William Himself", d. h. auf Shakespeare; eine Thatsache, die auch Tieck bestätigt, wie ich in der folgenden Note nachweisen werde.

Was Malone betrifft, so muss derselbe zu verschiedenen Zeiten verschieden über die Frage gedacht haben. Tieck führt eine Stelle aus seiner Chronology of Shakespeare's plays an, wo er sich der älteren Auffassung anschliesst; Kurz dagegen

unbedenklich Spensers Willy identisch mit Shakespeare genommen zu haben; aber schon Tieck ist mit der Behauptung laut geworden, dass die ältere Zeit sich in diesem Punkte geirrt habe; und dieser Widerspruch hat bei der neuesten Forschung mehr und mehr Eingang gefunden, wenngleich man Tiecks Gründe als reine Wahngebilde längst erkannt hat.

Tieck selbst argumentirt [1]), Willy in Stanze 35 und

---

beruft sich auf eine Stelle seiner Shakespeare-Ausgabe, in welcher er von dieser älteren Auffassung abweichend, in Willy den poetaster Lyly erkennt. Da die Chronology unglücklicher Weise ohne Angabe des Erscheinungsjahres herausgegeben ist, so bin ich ausser Stande, zu sagen, welche von beiden maloneschen Auffassungen die jüngere ist. Unsere deutschen Kritiker, wie Kurz, auf dessen Auslassungen ich weiter unten zurück komme, und Klein, Gesch. d. engl. Dramas II. 824, behandeln diejenige Ansicht als massgebend, wonach Lyly gemeint ist. Eine andere Conjectur hat später Todd in seiner Biographie Spensers aufgestellt. Danach soll er die Thränen der Musen 1580 gedichtet (?), und unter dem gentle spirit Philipp Sidney gemeint haben. Diese Conjectur, welche auch Klein a. a. O. erwähnt, und in seiner etwas klobigen Weise zurück weist, hat Kurz a. a. O. SS. 269, 270 zu widerlegen gesucht, dabei aber ms. Es. die recht nahe liegende Thatsache übersehen, dass die Veröffentlichung eines Gedichtes wie die Musenthränen, welches auf Reaction gegen augenblicklich herrschende Uebelstände berechnet ist, nicht Jahre lang verzögert werden kann; dass folglich die grösste Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass das Gedicht unmittelbar nach seiner Vollendung in den Druck gegeben ist. Darin stimme ich Kurzen (S. 270 N. 3) unbedingt bei, dass Spenser selbst den Druck veranlasst und nur deshalb den Verleger Ponsonby als Veranlasser vorgeschoben hat, weil die Elegie so manchen recht scharfen satirischen Ausfall enthält. Fest überzeugt bin ich aber auch, dass Sidneys Tod in indirectem Zusammenhange mit der Entstehung der Elegie steht. Spenser vermisste keinen mehr wie Sidney; daher kam ihm alles so fremd und abstossend vor. Die Thränen der Musen müssen demnach als Vorläufer des Colin Clout betrachtet werden.

1) Shakespeare's Vorschule. 2. Bde. Leipzig 1823 u. 29, Bd. II. Vorrede SS. XII—XV. Tieck supponirt dort völlig willkürlich, dass Shakespeare anfänglich „ganz im Tone der populären Schauspiele“ gedichtet und dadurch die Opposition der „gelehrten“ Dichter gegen sich hervor gerufen habe. Diese den damaligen Vermuthungen über Shakespeares Entwicklungs-

that same gentle spirit in Stanze 37 sind zwei verschiedene Personen; Willy ist ein beliebter Schauspieler, und der

---

gang vollkommen entsprechende Hypothese hat Tiecken sehr natürlich zu der Annahme geführt, dass Spenser in Shakespeare grade einen Hauptribald gesehen. Er sagt a. a. O.: „Ehe Spenser durch seine Feenkönigin einen dauernden Ruhm erworben hatte, aber schon durch seinen Schäferkalender beliebt und bekannt geworden war, gab er i. J. 1591 ein Gedicht . . . heraus, welches er die Thränen der Musen nannte. . . . Die neun Musen treten nach der Reihe auf und klagen über den Verfall alles Grossen (?) und der Dichtkunst in allen ihren Zweigen. . . . . . Nach der Klio und Melpomene tritt . . . Thalia auf, um auch ihr Elend zu schildern. Folgende drei Strophen“ (es sind die Stanze, in welcher our pleasant Willy erwähnt wird, die Zwischenstanze und die Stanze vom gentle spirit) „theilte Rowe in seiner 1. Ausgabe des Shakespeare mit . . . ., indem er die lezte“, (also die den gentle spirit betreffende allein), „auf Shakespeare bezog. . . . . . In der ersten Strophe“ (also in derjenigen, die von Willy handelt) „ist von einem Schauspieler die Rede, ob von Tarlton, ob einem andern, wissen wir nicht.“ (Nun folgt der Text der 3 Stanzen.) „Wenn Malone, der diese Stelle“ (d. h. die den gentle spirit betreffende Stanze) „in seinem Versuch die Chronologie der shakespeareschen Werke fest zu stellen, fragt: man wisse nicht, wenn der grosse Dichter nicht gemeint sei, wen diese lobenden Verse bezeichnen sollen; so hätte er sich wohl selbst antworten können, dass Spenser so wenig wie Sidney oder andere Gelehrte jener Tage, die über die Poesie schrieben, eine richtige Ansicht der Dichtkunst, und noch weniger eines entstehenden oder möglichen Theaters hatten. Die Verse weisen auf einen gebildeten, vielleicht vornehmen Mann hin (vielleicht selbst auf Lord Buckhurst, den Mitarbeiter am Gorboduk) oder einen anderen Gelehrten, der auch versucht hatte, für die Bühne zu schreiben und sich nun zurückgezogen hatte. . . . . Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein Theil des Tadels Thalias auch Greene treffen soll, da gewiss Spenser seines Freundes“ (Lylys ?) „wegen gegen diese Dichter“ (Nash und Greene) „Partei nahm. Ich kann mich aber des Verdachtes nicht erwehren, dass jene Schlussverse der 2. Strophe“ (St. 36):

„Each idle wit at will presumes to make
And does the learned's task upon him take,

Shakespeare bezeichnen sollen, und alsdann hätten wir freilich anstatt eines Panegyricus, den Rowe, Dryden, und gewissermassen Malone, auf Shakespeare finden wollen, eine bittere Ausstellung des grossen Dichters gegen den grösseren.“

gentle spirit irgend ein englischer Baron, den Spenser als „learned“ poet respectirte.

Diese Hypothese, welche — wie ich zeigen werde — auf vollkommen unrichtiger Prämisse beruht, hat nach Genées Ansicht [1]) bisher „die Beachtung noch nicht gefunden, die sie beanspruchen darf“. Ich meine doch; denn schon Delius hat darauf in seiner Kritik der tieckschen Shakspere-Kritik (S. 37) Folgendes erwidert: „Sonderbarer Weise hat Tieck aus den Allegorien dieses Gedichtes“ (die Thränen der Musen) „eine feindliche Tendenz gegen Shakespeare heraus gelesen, dem Spenser den Verfall des englischen Theaters zuschreibe. Wer aber die Verse mit unbefangenem Auge ansieht, dem kann es kaum entgehen, dass Spenser im Gegentheil grade von Shakespeare eine Regeneration der Bühne erwartet und ihm neben vielen Lobeserhebungen über seine frühesten Leistungen zugleich Vorwürfe über sein damaliges Schweigen macht.“ Delius hatte wirklich mit Unbefangenheit dem spenserschen Willy in die Augen gesehn, und war dadurch zu dem ungekünstelten, für ihn keines weiteren Beweises bedürfenden Schlusse gekommen, dass Willy dasselbe sei wie William, William aber als Shakespeares Vorname allegorisch für Shakespeare gesezt sei. Und darin hatte er recht; und er hatte, wie ich bald zeigen werde, auch darin recht, zu behaupten, dass Spenser bereits Shakespeares Beruf als Regenerator der englischen Bühne erkannt und durch Thalias Mund verkündet hat.

Von einem Gelehrten Unbefangenheit fordern, heisst aber nicht selten dasjenige fordern, was er von allen Erdengütern zu leisten am wenigsten im Stande ist. In diesem Falle hat man sich noch nicht einmal so viel auf der goldenen Mittelstrasse natürlicher Unbefangenheit zu halten gewusst, dass man es zu einer richtigen Fragestellung gebracht hat. Immer wider zu der alten Prämisse Tiecks zurück kehrend, Spenser hat Shakespearen als „ungelehrten“ Dichter über die Achsel angesehen, hat man darauf los untersucht, ob nicht Willy

---

1) Shakespeare's Leben und Werke. Hildburghausen 1872, S. 49.

etwas anderes bedeuten könne, als William, und als endlich in jüngster Zeit ein englischer Antiquar so glücklich gewesen, nachzuweisen, dass Willy in der That „widerholt als pastorale Bezeichnung eines Dichters vorkommt, auch wo nicht entfernt an Shakespeare zu denken ist“ [1]), hat man kurzen Process gemacht und die Frage gegen Shakespeare entschieden.

In der That eine recht bündige Conclusion! Müsste ich nicht annehmen, dass Elze sich derselben nur deshalb freudig unterworfen, um Kurzs [2]) Willyhypothese für seine

---

1) Elze, Will. Sh., S. 161 N. 2. Die Entdeckung ist nicht einmal so neu, wie sie Elze hinstellt. Aus Kurzs Auslassungen über Todds Hypothese S. 270 geht deutlich hervor, dass diese Hypothese z. Thl. auf Todds Nachweise fusst, dass Sidney von irgend einem Pastoraldichter Willy genannt werde. Welcher englische Forscher es ist, der auf Todds Wege weiter gewandelt ist, weis ich nicht zu sagen. Elze sagt darüber Will. Sh. a. a. O.: „S. unter anderm The Athenaeum 1875 II. 507 ff., wo die Verse mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Lyly bezogen werden.“

2) Kurz, nachdem er Todds Sidney-Willy-Hypothese widerlegt, und schon vorher — wohl mit Rücksicht auf Malone, Todd und den nicht genannten Tieck — gesagt hat, man habe die ältere naive Deutung von St. 35 u. 37 „jezt weislich aufgegeben“, bemerkt a. a. O. S. 270 wörtlich Folgendes: „Somit wird die Deutung des Namens auf John Lilly — die schon Malone II. 178 ff. aufs schlagendste und für immer, sollte man meinen, begründet hat, unbestritten das Feld behaupten. Lilly ist der eigentliche poeta laureatus der academischen Komödie, der in den 80er Jahren mit seinen Concetti die Bühne beherrscht hat, und über dessen Bedeutung nicht das jezige, sondern das damalige Urtheil befragt werden muss. . . . . Dann hat man auch ausser Acht gelassen, dass das Gedicht keinen vergangenen Zustand, keine vormalige Stimmung schildert, sondern einen unveränderlichen Gedanken ausdrückt, denselben Gedanken, der die 80er Jahre hindurch von der academischen Schule, von Sidney, Lilly selbst u. a. beständig gegen das Volkstheater ausgesprochen worden ist. Seine von keinem mildernden Zusase begleitete Aufnahme in die Sammlung von 1591“ (die Complaints) „beweist, dass der Dichter zu dieser Zeit nicht Ursache fand, den Gedanken zu ändern, dass er durch den Druck der Musenklage, wenn sie auch, wie leicht möglich, schon einige Jahre alt war und dann gewiss handschriftlich vor aller Welt cursirt hatte, vor aller

Essexhypothese zu retten, so würde ich zu behaupten wagen, dass eine krankhafte Vorliebe für alles Englische dazu

---

Welt sein standhaftes Verwerfungsurtheil über die in seinen Augen sich gleich gebliebene Bühne des Tages fällen wollte. Diese Bühne aber war die Bühne der Greene, Marlowe und Shakespeare."

Hiergegen muss ich 3 Einwendungen erheben; diese drei werden aber auch genügen, um Kurz's ganzes Gebäude in Trümmer zu stürzen.

1. Unfehlbar richtig ist, dass über Lylys wie Shakespeares Bedeutung im vorliegenden Falle einzig und allein das damalige Urtheil entscheidet; ja, wir müssen, um uns nicht im Walde der Allgemeinheit zu verlieren, das Ding noch ein Stück kürzer machen, wir müssen sagen: nur Spensers eigenes Urtheil kommt hier in Betracht. Was hat denn nun aber Kurz an der ausgehobenen Stelle, und auf den durchaus adäquaten folgenden Seiten 271—274 im geringsten beigebracht, woraus wir Spensers Urtheil über den jungen Shakespeare erkennen oder auch nur muthmassen lernen? Nichts; absolut gar nichts. Jede Anführung von ihm ist eine Supposition, allgemeine Phrase ohne den geringsten thatsächlichen Gehalt; aber mit virtuoser und daher blendender Sicherheit vorgetragen. Den entscheidenden Punkt: Shakespeares Verhältniss zu Sidney, auf den ich weiter unten beim Aetion zu sprechen kommen werde, hat er nicht einmal berührt, wie es scheint, nicht geahnt; dagegen wird S. 272 eine scheinbare Parallele aus der deutschen Literaturgeschichte angeführt, indem gesagt wird: „Die Nachwelt kann es schwer begreifen, dass Klopstock auf Göthe herab gesehn, Herder Wallensteins Lager „„gemein"" gefunden hat." In dieser Zusammenstellung zeigt sich der ganze Kurz; nichts als mehr oder weniger phantastische Combination logisch nicht bis zur vollen Reife durchdachter Einfälle. Was soll hier ein gewöhnliches Fehlurtheil beweisen, wie es zu tausenden vorkommt, und wie Kurz selbst sich dessen in höchstem Masse — allerdings in entgegengesetztem Sinne — dem Titus Andronicus gegenüber schuldig gemacht hat? Herders Urtheil über Wallensteins Lager ist hier absolut nicht zu verwerthen; die Parallele hingegen zwischen Klopstock und Göthe auf der einen, Spenser und Shakespeare auf der andern Seite trifft richtig den Nagel auf den Kopf. Wenn sich indess Kurz genau überlegt hätte, ob diese Parallele für oder wider ihn spräche, so würde er wohl das Leztere gefunden haben. Ich wenigstens sollte meinen, dass die herablassende Protectormine, welche Spenser dem Willy gegenüber aufsteckt, wohl hinreichend genug Ueberlegenheitsgefühl verräth; und beim Aetion kehrt

gehört, um an eine derartige Conclusion folgende süssliche Bemerkung (Will. Sh. S. 161) zu knüpfen: „Wie einschmeichelnd es auch scheint, diese Worte auf Shakespeare zu beziehen, so ist dessen ungeachtet eine solche Annahme starken Zweifeln ausgesezt.“

---

dieselbe Erscheinung wider. Grade dies Protectormässige mag Shakespearen mit veranlasst haben, Spensers Rathschläge ironisch zu behandeln, obwohl nicht daran zu zweifeln ist, dass der eigentliche Antrieb dabei die grosse Sache war, die ihn bewegte.

2. Wie kann Kurz behaupten, man habe übersehen, „dass das Gedicht keinen vergangenen Zustand“ schildere u. s. w.? Wer hier im blinden Eifer des Deducirens übersieht, ist ganz nur er. Er bringt die Dinge in die unordentlichste Confusion, um sie dann als „blinkenden Schein“ in der Beweisung zu benuzen. Für jeden, der nicht durch eine Deducirtendenz sinnbetäubt ist, beklagt Spenser ganz entschieden den Verfall der einst blühenden höfischen Kunst neben der Ausbreitung der ungezügelten Volksbühne; er vermisst seinen Sidney. Was will also unter solchen Verhältnissen die Behauptung sagen: die Thränen der Musen hätten schon Jahre lang vor der Drucklegung handschriftlich cursirt — von Irland aus? — und verriethen nur die Stimmung der 80er Jahre, wo sich die höfische Kunst unter Lylys Aegide hoch erhaben fühlte über die Volksbühne!

3. Höchst wichtig für die Identificirung des Willy ist endlich das „idle cell“. Diesen Punkt — vielleicht um kein Aufhebens davon zu machen — erledigt Kurz mit bewunderungswürdiger Nonchalance in einer Note zu S. 270, wo es heisst: „Die „„idle cell““ scheint gradezu eine Anspielung auf den Schluss von Lillys Roman Euphues zu sein, auf dessen melancholy cell auch Greene im Menaphon und Lodge in der Rosalinde anspielen.“ Eine Anspielung auf die Silexhedra des Euphues, der 1581 bereits in 2. verbesserter Auflage erschienen ist! Die Anspielung von Lodge auf Lylys affectirte, sich rar machende Silexhedra kenne ich nicht; die von Greene ist nicht weit zu suchen, sie befindet sich schon auf dem marktschreierischen Titel des Menaphon; sie ist eine Verhöhnung des Schlusses des Euphues. Mir scheint daher, dass Kurz, sehr weit entfernt von wirklich logisch klarem Denken, hier nicht weniger wie anderwärts durch ein scheinbar geistreiches Combiniren aus unzusammengehörigen Dingen eine kritiklose Confusion angerichtet hat. Jedenfalls ist die in Rede stehende Folgerung, logisch betrachtet, weder gehauen noch gestochen.

Ich halte es entschieden mit Klein (Gesch. d. engl. Dr. II. 824), der Willys, des pleasant spirit und Shakespeares Identität als unbezweifelbare Thatsache behandelt, obwohl ich mich wohl hüten will, in meiner Beweisführung die Wege seiner gewaltthätigen Pseudogenialität zu wandeln, und alles mit dem Hinweis auf die angebliche Charakterschilderung in Spensers Stanzen abzumachen. Dass Spenser nicht daran gedacht haben würde, einen Rob. Greene zu seinem Augapfel zu machen, bedarf keines weiteren Beweises; wohl aber wäre es recht wohl denkbar, dass er seinen Philipp Sidney oder auch Lyly als „gentle spirit" gefeiert hätte. Den desfallsigen Conjecturen steht indess — von den speciellen Einwendungen, die sich einzeln gegen sie geltend machen liessen, ganz abzusehn — ein durchschlagendes gemeinsames Bedenken entgegen, das nur den einen Ausweg lässt, Stanze 35 u. 37 auf Shakespeare zu beziehn. Von allen Conjecturanten und ihrem Macht verstärkenden Anhange ist Tieck der einzige gewesen, der diesen höchst wichtigen Einwand erkannt und wenigstens logisch gewürdigt, leider aber auf sprachwidrig gewaltthätige Weise beseitigt hat. Dieser Einwand ist, dass Spenser von einem Dramaturgen spricht, der zugleich Schauspieler ist, und dass — um von Sidney ganz zu schweigen — nicht Lyly noch Greene Schauspieler [1]), sondern blosse Dramaturgen waren; die Thatsache selbst ist unbestreitbar; Stanze 35 feiert den Schauspieler; sie lautet:

And he, the man whom Nature self has made
To mock herself, and truth *to imitate*
With kindly counter under mimic shade [2]),

1) Greene ist nur ganz kurze Zeit Schauspieler gewesen; 1591 hatte er das längst aufgegeben.

2) mimic shade steht — mit Rücksicht auf die rohe Bauart und Ausstattung der londoner Schauspielhäuser — doppelsinnig als: mimischer Schattenriss und Schauspielhaus. counter (contra) steht im Sinne von: Gegenüber, d. h. Gegenüberstellung. Thalia sagt: Und er, der Mann, den Natur selbst dazu erschaffen hat, sie nachzuahmen, und dadurch — in mimischem Schattenrisse die Wirklichkeit in verwandtschaftlicher Gegenüberstellung nachzuahmen; oder: die Wirklichkeit unter dem Schutzdache eines

Our pleasant Willy [1]), ah! is dead of late;
With whom all joy and joly merriment
Is also deaded and in dolour drent.

Nun schiebt Spenser erst eine Stanze ein, welche ich mittheile, damit der Leser sich selbst überzeuge, dass Willy und the gentle spirit durchaus ein und dieselbe Person sind. Sie lautet:

Instead thereof scoffing Scurrulity,
And scornful Folly with Contempt is crept [2]),
Rolling in rhymes of shameless ribaldry,
Withouth regard or due decorum kept.
Each idle Wit at will presumes to make, [3])
And does the learned's task upon him take.

Die beiden ersten Verse dieser Stanze sprechen ebenfalls noch von der Schauspielkunst. Im 3. Verse aber geht Spenser dazu über, die dramaturgischen Quellen zu bezeichnen, aus denen sich die verdorbene Schauspielkunst speist; und da beklagt er — wenn ich anders recht verstehe — dass nicht bloss Harlekinaden extemporirt werden, sondern dass sich auch gewisse verworfene Subjecte bereit finden lassen, die Bühne mit Stücken in dem vulgären Geschmacke der Schauspieler-Hanswurste zu versorgen. Nachdem dieser höchst erhebliche Punkt erledigt ist, fährt endlich Thalia in der 37. Stanze fort:

But that *same* gentle spirit, from whose pen
Large streams of hony and of nectar flow,
Scorning the boldness of such base-born men
Which dare their folly forth so rashly throw [4]),

Theaterschuppen nachzuahmen. Beide Interpretationen verlangen unbedingt, in Willy einen Schauspieler zu sehn.

1) Was nützt die Feststellung des Ungenannten, wenn Willy ein Schauspieler ist? Für diese gab es schwerlich allegorische Schäfernamen, und eben deshalb war Sp. darauf angewiesen, den Vornamen des betreffenden Schauspielers zu benutzen.

2) Hat sich mit der Schamlosigkeit zusammen eingeschlichen.

3) Jeder naseweise Bursche, jeder Pfuscher untersteht sich, nach seinem eigenen Gutdünken zu schaffen, d. h. zu dichten.

4) Aber — sagt Sp. — derselbe edle Geist, aus dessen Feder breite Ströme von Honig und süssem Nektar fliessen, und

Does rather chose to sit in idle cell,
Than so himselp to mockery to sell [1]).

Zwei Erwägungen zwingen unbedingt, den pleasant Willy und das gentle spirit zu identificiren: erstens, dass Spenser von beiden behauptet, die Gemeinheit der Schauspieler und ihres Spieles habe sie so verstimmt, dass sie sich vorläufig von der Kunst zurück gezogen hätten, was ganz unmöglich sich auf zwei verschiedene Personen deuten lässt, mindestens nicht in diesem Zusammenhange, wo von einer personellen Verschiedenheit auch nicht einmal eine Andeutung gegeben ist; und zweitens, dass Spenser den Schauspieler ausdrücklich bei seinem Namen Willy nennt, den Dramaturgen aber kurzweg als: the „same" gentle spirit bezeichnet. Jeder, der sich nicht, wie Tieck, auf unnatürliches Künsteln legen will, kann das Adject. „same" nur auf Willy zurückbeziehn, auch wenn er nicht weis, dass es zu dem pedantischen Allegorienstile gehört haben würde, dem gentle spirit seinen besonderen allegorischen Namen zu geben, falls er ein anderer sein sollte, wie Willy. Dazu kommt aber noch eine dritte Erwägung von starkem Gewicht. Spenser hat mit grossem Bedacht die 36. Stanze zwischen die 35. und 37. eingeschoben; dieselbe stellt die nachtheiligen mimischen und dramaturgischen Folgen von Willys Rückzuge dar; St. 37 ist somit als eine feierliche Aufforderung an den „gentle spirit" aufzufassen, aus der Zurückgezoganheit wider herauszutreten, und der Regenerator der englischen Bühne zu werden.

Und die Aufforderung ist an keinen anderen gerichtet als an Willy, d. h. Wilhelm Shakespeare.

Ueberblicken wir jezt nachträglich den Gesammtinhalt von Spensers Elegie, so werden wir erkennen, dass Thalias

---

der die Frechheit (boldness) verschmäht (scorning) von Leuten, welchen die Natur eine so niedere Bestimmung angewiesen hat, unbedenklich (dare) ihre Thorheit frech (rachly) auf den Markt zu bringen (to throw forth).

1) Er zieht es vor, in künstlerischer Einsamkeit sich seiner Phantasie zu überlassen, als sich auf solche Weise an grimaciers

Lob des Willy und des gentle spirit den eigentlichen Kernpunkt des Gedichtes ausmachen; es ist ein Appell an Shakespeares Genie, die englische Bühne von den Fesseln der Barbarei zu erlösen; und sie zeichnet ihm zugleich den Weg — in aller Wohlmeinung und mit aufrichtiger Ueberzeugung — vor, den er dabei zu gehn habe. Die desfallsige Anleitung culminirt in dem Preise Elisabeths als einer „peerless poetess"; die von Spenser und Lyly vertretene höfische Kunst soll die Nation erlösen. Eben deshalb wollte Shakespeare aber Spensers Wege nicht gehn; eben deshalb lässt er in Oberons Vision die „imperial votaress" ungerührt „in maiden meditation fancyfree" weiter schreiten; und eben deshalb weist Theseus die Musentrauer zurück als ein Stück „not sorting with a nuptial ceremony", d. h. ungeeignet die beiden Künste des Dichters und Schauspielers durch ein Band echter und reiner Kunst zu verbinden, und dadurch die Bühne zur Höhe des Ideals zu erheben [1]).

(mockery) zu verkaufen, d. h. Stücke für solche Harlekine von Schauspielern zu schreiben.

1) Bei dieser Gelegenheit ist auch an die Worte Oberons II. 1 zu erinnern:

> Didst thou not lead him through the glimmering night
> From Perigenia whom he ravished?

Ich habe früher immer behauptet, Oberons Worte bezögen sich auf Shakespeares Titus Andronicus. Vrgl. Meine Studie 2. Aufl. S. 182 N. 1. Auch jezt noch halte ich — wie bereits S. 294 f. N. 1 bemerkt — an dieser Annahme fest. Vor allem darf indess hier nicht Shakespeares Venus und Adonis übersehn werden, ein Gedicht, das ganz in jenem italianisirenden schäferlichen Stile gehalten ist, und an einer sehr starken Dosis von glimmering night leidet. Vrgl. Elze, Will. Sh. SS. 360—362 in Vrb. m. S. 157.

Dieses Gedicht erschien bekanntlich zuerst 1593 im Druck, und zwar begleitet von einer kurzen Dedication an den Grafen Southampton. Offenbar aus diesem Grunde behauptet Rich. Simpson (Shakspere-allusion-books, part. I S. XLVII), das Gedicht sei erst in jenem Jahre entstanden; dem widerspricht jedoch die Bezeichnung des Gedichtes in jener Dedication als: „the first heire of my invention" = der erste Sprosse meiner Erfindungsgabe. Die Shakespeareforscher — unter ihnen auch Delius in seiner Einleitung zu dem Gedichte, und Elze a. a. O. SS. 362,

Spenser hatte seinen Rath an Shakespeare aus wirklich idealem Interesse ertheilt; das befähigte ihn, Shakespeares

---

363 — meinen freilich, man brauche es so genau mit jenem Ausdrucke nicht zu nehmen, derselbe verlange namentlich nicht die Annahme, als seien dem Gedichte von Venus und Adonis nicht schon gewisse Dramen — vielleicht solche, von denen Shakespeare sich sagen musste, dass er kein wahres auf „invention" beruhendes Autorrecht daran habe — vorauf gegangen; indess das ist ein höchst halsbrechendes Auskunftsmittel. Der Ausdruck „the first heir of my invention" lässt für jeden, der unbefangen liest, keine andere Deutung zu, als: meine erste dichterische Arbeit, und zwar schlechthin. Völlig unmotivirt dagegen erscheint die Folgerung, dass das Gedicht auch erst 1593 entstanden sein könne, weil es dem Grafen Southampton dedicirt ist. Das folgt in keiner Weise; vielmehr steht der Annahme absolut nichts entgegen, dass trozdem das Gedicht schon Jahre lang früher entstanden sei. Ja ganz im Gegentheil; die Annahme, dass dem wirklich so ist, wird durch den sehr erheblichen Umstand unterstüzt, dass der Dichter sehr deutlich in der Dedication zu verstehn giebt, dass Venus und Adonis bereits ein überwundener Standpunkt für ihn ist. But if the first heire of my invention *prove deformed*, heisst es wörtlich in der Dedication, I shall be sorrie it had so noble a godfather, and never after ear (und ich will niemals wider beackern) so barren a land, *for fear it yield me still so bad a harvest* (aus Besorgniss, dass es mir niemals eine bessere Ernte einbringen wird). I leave it to your Honourable survey (ich überlasse es Ewr. Edlen als Wohlderselben Domäne) u. s. w. Shakespeare constatirt sowohl durch dies „survey" wie durch das vorauf gegangene „godfather", dass Venus und Adonis auf Anregung Southamptons entstanden ist; die Dedication hat aber zugleich den Zweck, die Richtung des Gedichtes für eine verfehlte zu erklären. Oberons: Didst thou not lead him u. s. w. und das, was in dieser Dedication gesagt ist, stimmen essentiel durchaus überein. Der Freimuth dieser Haltung kann bei Shakespeare im geringsten nicht verwundern; auch hat sie für Southampton durchaus nichts verlezendes, weil der Dichter ihm ausdrücklich verspricht, jede Mussestunde wahrzunehmen, bis er Sr. Edlen mit einer gehaltvolleren (graver) Arbeit geehrt habe.

Diese Feststellung, deren Erheblichkeit — wie ich gegen Elze a. a. O. behaupten muss — handgreiflich ist, führt auch zu dem Resultate, dass Shakespeare in der Perigenia seine angeborene Geistesrichtung schlechthin verstanden hat, nicht etwa die bereits vorher in irgend einem Drama, wie etwa die Komödie der Irrungen, realisirte Geistesrichtung.

Abweisung gegenüber so sehr seine volle geistige Freiheit zu bewahren, um dennoch in Colin Clouts Come Home Againe die That des Sommernachtstraumes in würdevoller Weise als eine That der Erlösung zu feiern. Es ist das geschehen in den bekannten Versen, wo Spenser von Aetion spricht; ich darf indess auch hier mich nicht darauf beschränken, die par Verse, worin das geschieht, herauszuheben, sondern muss die ganze Passage besprechen, weil davon eine sehr erhebliche chronologische Feststellung abhängt.

In jenem Gedichte erzählt Spenser in allegorischer Form von der Reise, die er 1589 als Begleiter Sir Walter Raleighs von Irland nach London gemacht hat, um sich dort durch lezteren der Königin Elisabeth vorstellen zu lassen. Er erzählt seinen Schäfern und Schäferinnen, was er in Lunday an Cynthias Hofe gesehn, und kommt dabei u. a. auch auf Cynthias Dichter zu sprechen, welche dem pastoralen Costume des Gedichts entsprechend, ebenfalls zu Schäfern werden. Die Passage beginnt mit v. 380 und lautet:

There is good *Harpalus* [1]), now woxen aged,
In faithful service of fair Cynthia:
And there is *Corydon*, though meanly waged,
Yet hablest wit of most I know this day [2]).

---

1) Der Name Harpalus erscheint schon in dem bucolischen Gedichte eines ungenannten Verfassers, welches sich in einer Gedichtsammlung findet, die Tottel 1557 und 1565 zugleich mit den Gedichten Surreys und Wyats durch den Druck veröffentlichte. Vrgl. Warton, Hist. of engl. poetry. II. edit. II. 326 u. 336 ff. Trozdem möchte ich annehmen, dass Spenser sich auf Cicero, Epp. ad familiares XVI. 24 stüzt, wo ein Sklav Ciceros Harpalus genannt wird. Harpalus und der nachfolgende Corydon sind ganz offenbar identisch, wie auch später Amyntas und Astrophel. Bekanntlich wurde Lyly beständig mit der Versprechung „gemästet", dass ihm das Amt des Master of the Revels übertragen werden solle. Spenser sucht nun hier durch seine Autorität für ihn zu wirken und betont deshalb das „woxen aged", indem er es scheinbar von einem anderen wie dem Corydon aussagt.

2) Schlecht bezahlt, obwohl er den behendesten (hablest = most habile) Wiz hat von allen, die ich h. z. T. kenne.

And there is sad *Alcyon* [1]) bent to mourn,
Though fit to frame an everlasting ditty,
Whose gentle spright for Daphne's death does turn
Sweet layes of love to endless plaints of pitty.
Ah! pensive boy, pursue that brave conceit
In thy sweet Eglantine [2]) of Meliflure.

. . . .

. . . .

There eke is *Palin* [3]) worthy of great praise,
Albe he envy at my rustic quill:
And there is pleasing *Alcon*, could he raise
His tunes from layes to matter of more skill.
And there is old *Palemon*, free from spite,
Whose careful pipe may make the hearer rew.

. . . .

. . . .

---

1) Diese Maske, die Maske des Palaemon, Alcon und des später noch zu erwähnenden Daniel habe ich nicht zu enträthseln vermocht; und bemerke nur, dass nach einer gelegentlichen Bemerkung Colliers (Memoirs of Edward Alleyn, London 1841, SS. 39 u. 40) Malone nachgewiesen haben soll, unter der Maske des Alcon, der von Collier a. a. O. aus Versehen in die Tears of the Muses versezt wird, sei Thom. Lodge gemeint. Da Lodge sich zu den Arkadiern schlug, so wäre die Sache nicht undenkbar; der a. a. O. S. 40 angeführte Vers aus Lodges Phillis aber, aus welchem Malone beweisen will, dass Lodge 1593 seinen obligaten Gegenbückling gegen Spensers Gefälligkeit gemacht habe, kann ms. Es. diese Thatsache deshalb nicht darthun, weil nicht mit Bestimmtheit zu behaupten ist, dass unter dem dort genannten Colin, Spenser (Colin Clout) gemeint sei. Daniel dürfte übrigens der Arkadier Samuel Daniel (Elze W. Sh. S. 162) sein.

2) Kommt daher etwa Oberons „eglantine“? Vrgl. Abthlg. I S. 213 Note 1. Wohl nicht.

3) Auch hier bin ich völlig ausser Stande, die Maske zu identificiren, und beschränke mich auf die, dem Herausgeber von George Peeles Werken, Alex. Dyce, entlehnte Bemerkung, dass Malone unter dem Palin George Peele habe sehn wollen, dass aber Todd (Life of Spenser S. 98) dem widerspricht und in dem Palin vielmehr den Thomas Chaloner sehn will. Dyce selbst — Account of G. Peele and his writtings, bei Gelegenheit der Besprechung von Peeles Arraingement of Paris — schliesst sich dem Todd an.

And there is *Alabaster* throughly taught
In all this skill, though knowen yet to few;
Yet were he known to Cynthia as he ought,
His Eliseïs would be read anew.

Nun folgt ein längerer Panegyricus dieser Eliseis, das heisst der spensersche Fairy Queen; dann wird v. 416—427 von einem jüngeren Dichter gesprochen, der „Daniel" genannt wird, den ich — wie bemerkt — nicht bestimmt zu identificiren vermag. V. 428—455 fährt Spenser fort:

And there that *shepherd of the Ocean* [1]) is,
That spends his wit in love's consuming smart;
Full sweetly temper'd is that muse of his,
That can empierce a prince's mighty heart.
There also is — ah! no, he is not now! —
. . . .
Amyntas [2]) quite is gone, and lies full low,

---

1) Unverkennbar Sir Walter Raleigh. So auch Herm. Kurz, Deutsch. Sh.-Jahrb. IV. 282.

2) J. W. Hales spricht in einem Schreiben an Ingleby, welches dieser S. XXVI seiner Einleitung zum I. Theile der Shakspere-allusion-books mittheilt, die Ansicht aus, unter Amyntas sei der am 16. April 1594 verstorbene Ferdinand, Graf von Derby zu verstehn; und obwohl er keinerlei Gründe hiefür angiebt, so tritt ihm doch Ingleby ausdrücklich bei, jedoch mit der Bemerkung, dass Edward Arber in Amyntas den Thomas Watson habe erkennen wollen. Lezterer kann hier ganz ausser Spiel gelassen werden; was aber die halessche — vermuthlich dem Todd entlehnte — Deutung betrifft, so scheint es mir völlig unmöglich, ihr beizutreten.

Die englischen Antiquare machen den sehr erheblichen Fehler, bei ihren Deutungen der spenserschen Maskennamen deren historische Bedeutung in keiner Weise zu berücksichtigen. Ich werde diesen Fehler sofort in eklatanter Weise bei Deutung des Aetion aufdecken; aber auch die halessche oder toddsche Deutung des Amyntas ist ein hervorragendes Beispiel für denselben Fehler.

Amyntas ist der Name eines Feldherrn Alexanders d. Gr. Spenser hat, meiner Ueberzeugung nach, den Namen dem Arrian entlehnt, in dessen Historia de expeditione Alexandri Magni III. 27 (nach der lateinischen Uebersezung des Nicol. Vulcanius, geb. 1538 zu Brügge) das Lebensende des Amyntas folgendermassen erzählt wird: Quum Amyntas cum fratribus actionem

Having his Amaryllis left to mourn.

. . . .

---

publicam (von der Curtius, de reb. gest. Alexandri M. VII 1 u. 2 erzählt) sustinuisset, causamque suam strenue apud Macedones dixisset, ab ea criminatione absolutus est, statimque post absolutionem in comitio factam, potestatem sibi fieri petit eundi ad fratrem, ut eum ad Alexandrum reduceret. Quod quum a Macedonibus concessum esset, abiit, eodemque die Polemonem (jenen Bruder) reduxit. Et eo multo quam antea manifestius apparuit, Amyntam sine culpa fuisse. Ceterum paulo post pagum quendam oppugnans, sagitta ictus, ex eo vulnere interiit: adeo, ut nihil illi ex illa absolutione accesserit, praeterquam quod vir bonus habitus interiret.

Dass sich in Philipp Sidneys Leben — von Spensers pastoral allegorischem Standpunkte aus betrachtet — gewisse Analogien mit des Amyntas Hochverrathsprocess finden, ist ausgemacht; der Leser kann sich davon aus der biographischen Skizze überzeugen, die Klein, Gesch. d. engl. Dramas II. 197 N. 1 giebt. Ich hebe daraus nur hervor, dass dem Sidney die polnische Königkrone angeboten ist, dass ihm aber Elisabeth deren Annahme untersagte. Hiervon aber abgesehn, musste schon Arrians Erzählung vom Ende des Amyntas einen Mann von Spensers Geschmacksrichtung mit unwiderstehlicher Gewalt hinreissen in Sidney einen Amyntas zu sehn.

Ganz ähnliche, durch dasselbe tote Buchstabenwissen veranlasste Geschmacklosigkeiten begeht Meres in seiner Palladis Tamia duzendweis. Völlig unerfindlich ist dagegen grade von diesem für Edmund Spenser entscheidenden Standpunkte aus, wie derselbe dazu hätte kommen sollen, dem Ferdinand Derby den Namen Amyntas beizulegen. Und wie passen denn seine sonstigen Anspielungen grade auf diesen jungen Mann? Nach dem Colin Clout müsste Derby doch ein — nach Spensers Geschmack — hervorragender Pastoraldichter gewesen sein, was Sidney, der Dichter der Arcadia ganz gewiss gewesen ist; Derby aber wird in der Geschichte der englischen Poesie von Thomas Warton nicht einmal erwähnt. Nach allem, was ich habe ermitteln können, hätte höchstens Ferdinand Derbys Tod Spensern veranlassen können, ihn als Cynthia-Schäfer im Colin Clout zu erwähnen. Es heisst nämlich an den beiden einzigen Stellen, wo ihn William Camden in seinen Rerum Anglicarum et Hibernicarum annales regnante Elisabetha erwähnt, zunächst zum Jahre 1593: Pestilentia (die „Pest“, derentwegen die Theater in London geschlossen werden mussten) . . . toto hoc anno, Saturno per extrema Cancri et principia Leonis, ut anno 1563

. . . .
. . . .

---

decurrente, gravissime urbem Londinam afflixit, adeo, ut anno vertente ex pestilentia et aliis morbis elati fuerint in urbe et suburbiis 17890, praeter Guillelmum Roeum, praetorem et 3 senatores, S. Bartholomaei nundinae non celelabrentur, et juridicus S. Michaelis conventus ad S. Albani, 20 millia passuum ab urbe haberetur. Ubi Richardus Heskettus majestatis damnatus et supplicio affectus; qui a profugis Anglis submissus, Ferdinando Derbiae comiti, cujus pater Henricus modo obierat, suasit, ut regni titulum assumeret, jure a proavia Maria, filia regis Henrici VII repetito; auxilia resipue, copias et pecuniam ab Hispano prolixe promisit, minatus comiti, certum intra breve tempus exitium, ni faceret et rem silentio obtegeret. Sed comes, se insidiis peti metuens, hominem detulit; qui sua ipsius confessione crimen pro tribunali agnovit, consultores detestatus. Minae tamen illae fide non caruerunt. Comes enim post 4 menses horrendo mortis genere misere periit.

Später, zum Jahre 1594 berichtet Camden dann noch: Ferdinandus Stanleyus comes Derbiae, de quo superiori anno dixi, sub principium hujus anni diris doloribus, crebris ferruginei coloris vomitibus excruciatus, non sine suspicione veneni *in juventutis flore* expiavit. . . . Suspicio non parva cecidit in hippocomum, qui simul ac comes decubuerit, equo optimo arrepto aufugit. Successit in Derbiae comitatus honorem Guilielmus frater, inter quem et tres Ferdinandi filias, cum lis orta esset de insulae Manniae dominio, regina, gnara profugos Anglos et Hispanos in illam oculos conjicere, ejusdem praefecturam Thomae Gerardo equiti aurato ob perspectam fidem et vicinitatis rationem commisit, donec disceptaretur.

Ferdinands Vater Heinrich war allerdings ein bekanntes Mitglied von Elisabeths Statsrath, aber der Umstand, dass lezterer erst 1593 starb, machte es dem Ferdinand gradezu unmöglich, sich in Elisabeths Diensten auszuzeichnen, es sei denn, dass man ihm die im Jahre 1593 erstattete Anzeige, von welcher Camden berichtet, als besondere Grossthat anrechnen will. Das würde aber widerum nur dann möglich sein, wenn man von der Annahme ausginge, eben diese Anzeige habe ihn das Leben gekostet. Auf diesen Standpunkt können sich indess Hales und Ingleby nicht stellen, weil — wie ich bei späterer Gelegenheit zeigen werde — sie von der Annahme ausgehn, dass Spenser die auf des Amyntas Tod bezüglichen Verse erst nach Ferdinands Tode eingeschoben, vorher nur den lebenden Ferdinand als ausgezeichneten Cynthiaschäfer gefeiert habe.

Amyntas flow'r of shepherd's pride forlorn;
He whils't he lived was the noblest swaine,

Der richtige Mann ist ganz zuverlässig kein anderer als Philipp Sidney, welcher am 19. December 1586 an einer Wunde gestorben ist, die er in der Schlacht bei Zütphen erhalten hatte. Auf ihn passt alles, was Spenser von Amyntas aussagt, namentlich auch das: he did other which could pipe maintain, wie ich sofort zeigen werde.

Dass der nach Aetion erwähnte Astrophel Philipp Sidney ist, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel. Auch Hermann Kurz — und also wohl auch Todd — stimmt dem bei; weiter unten werde ich Kurzs Gründe angeben; hier sei nur erwähnt, dass Sidney selbst ein Gedicht: Astrophel and Stella (Klein a. a. O. II. 207) geschrieben, worin er selbst unter Astrophels Maske erscheint; dass aber Astrophel und Amyntas ein und derselbe ist, deutet schon der äussere Umstand mit apodicter Gewissheit an, dass Spenser nicht den Astrophel, sondern den auf Amyntas folgenden Aetion als „*last*, not least" bezeichet. Dass die Engländer beim Amyntas nicht auf Philipp Sidney gerathen haben, hat seinen Grund offenbar in dem Umstande, dass Colin Clout erst 5 Jahre nach Sidneys Tode gedichtet ist. Das erklärt sich indess einfach daraus, dass Spenser bei der Reise, welche den Stoff zum Colin Clout geliefert, zum ersten Male seit Sidneys Tode wider englische Erde betreten, namentlich in London an Elisabeths Hofe gewesen ist, wo er ihn, seinen Klagen über die Hofschranzen nach zu urtheilen, des lebhaftesten vermisst hat. Ueberhaupt war es für Spenser eine entschiedene Ehrenpflicht, seinen alten Gönner Sidney vor seinem neuen Gönner Raleigh nicht zu verleugnen; und dieser Pflicht hat er sich als echter Gentleman entledigt. „1581 erhielt Spenser auf Veranlassung des Grafen Leicester, dessen Gunst . . . er durch Sidney . . erworben, die einträgliche Stelle eines Secretärs . . . am irischen Kanzleihofe . . unter Arthur, Lord Grey of Wilton, der aber schon 1582 abberufen, nach London zurückkehrte, wohin ihn . . . Spenser wohl begleiten mochte. (?) Urkundlich verliess er . . . . Dublin erst im Jahre 1588", d. h. 1589, „in welchem Jahre er zum . . . Secretär des Council of Munster in Irland ernannt wurde, reichlich gepfründet und dotirt mit dem an Ackerland ergiebigen Grundstück und Schloss Kilcolman". (Klein, Gesch. d. engl. Dramas II, 815).

Die Worte:

Amyntas quite is gone, and lies full low
(ist sehr schlecht gebettet)
Having his Amaryllis left to mourn
(da er die Trauer seiner Amaryllis überlassen hat),

That ever piped in an oaten quill:
Both did he: other which could pipe maintain,
And eke could pipe himself with passing skill.
And there, though last not least, is *Aëtion*,
A gentler shepherd may nowhere be found,
Whose muse, full of high thoughts' invention [1]),

---

geben ebenfalls nur ein klares Verständniss, wenn man sie auf Sidney bezieht. Sie enthalten nämlich einen entschiedenen Tadel gegen die Wittwe, die sich ja Anfangs des Jahres 1590 — also etwa 3 Jahre nach Sidneys Heldentode — schon wider mit dem Grafen Essex vermählt hatte. Spenser selbst ist sicher zu der Zeit ihrer zweiten Vermählung noch in England, resp. London gewesen; und es scheint mir nicht grade unmöglich, dass die edelmüthige Art, wie Essex, dessen Beziehungen zu Spenser nach Vorstehendem auf der Hand liegen, den Dichter verhungern, dann aber in der Westmünster-Abtei beisezen liess, in innigem Zusammenhange mit dem Colin Clout steht. So weit ich im Stande bin, Spensers allegorische Schrift zu lesen, finde ich auch nicht, dass Essex unter den Cynthiaschäfern genannt wäre. Dagegen bringt Hermann Kurz, Deutsch. Shakespeare-Jahrb. IV. 281 Thatsachen bei, die recht sehr geeignet sind, die vorstehende Conjectur zu verstärken. „In dem . . . Prothalamion“, heisst es dort, „feiert Spenser das Andenken seines Wohlthäters Leicester, dessen Verlust ihn freundlos gemacht habe, und geht dann auf den Stiefsohn . . über . . . . ohne eines gleichartigen persönlichen Verhältnisses zu erwähnen. Da er nun in den Ruines of Time, 1591, Leicestern und seiner Verwandschaft Altäre errichtete, bemerkenswerther Weise aber für Essex und dessen Mutter keinen hatte, so wird es sehr wahrscheinlich, dass die beiden Männer einander vor 1595—96 nicht näher getreten sind.“ Und sicher auch 1595 und 1596 nicht; denn in diesem Jahre fügte Spenser dem Essex noch eine ganz besondere Kränkung zu, die hier zum Schlusse zu erwähnen ist. In einem von 1595 datirten Anhange des Colin Clout veröffentlichte nämlich Spenser eine — nach Kurz a. a. O. N. 1 — unmittelbar nach Sidneys Tode verfasste, eben diesen Tod behandelnde Elegie: Astrophel, und — dedicirte dieselbe der ehemaligen Wittwe, nunmehrigen Gräfin Essex.

Das Epithalamion, in welchem Essex als der Held Englands gepriesen wird, ist im Jahre 1596 gedruckt.

1) Ungesunde Accentuirung! Sehr häufig findet sich dieselbe indess bei Chaucer. Auch in Nashs Summer's l. W. habe ich noch ein Beispiel ähnlicher Art gefunden; jedoch lasse ich es auf sich beruhen.

Does like himself heroically sound.
All these and many others mo remain
Now, after *Astrophel* is dead and gone.
But while as Astrophel did live and reign,
Amongst all these was none his paragon.
All these do flourish in their sundry kind,
And do their Cynthia immortal make u. s. w.

In England scheint man noch immer getheilter Ansicht darüber zu sein [1]), ob Spensers Aetion überhaupt auf Shakespeare bezogen werden darf; darauf ist man aber weder in England noch in Deutschland bisher gekommen, die Frage noch viel concreter zu fassen, und zu untersuchen, ob nicht vielleicht ein ganz bestimmtes Gedicht Shakespeares Spensern veranlasst haben könnte, ihm jenen Namen beizulegen, obwohl grade dies der einzige Weg ist zu einer wirklich zuverlässigen Entscheidung zu gelangen.

---

1) Elze erwähnt (Will. Sh. S. 161 N. 1) 3 Aufsäze im londoner Athenaeum, Jahrg. 1875, welche die Ueberschrift führen: Is Shakespeare Aetion? Elzes Andeutungen über ihren Inhalt lassen vermuthen, dass sie zur Verneinung der Frage kommen. Zwei dieser Aufsäze (II. 499 ff. und I. 798) rühren von F. G. Fleay, einer (S. 762 ibid.) von J. M. Harles her.

Schon im Jahre 1874 — was Elze nicht erwähnt — hat sich aber der Herausgeber des Jahrbuches der New Shakspere-Society, Ingleby in seiner Einleitung zum I. Theile der Shakspere-allusion-books ebenfalls über die Frage, und zwar in bejahendem Sinne ausgesprochen. Inglebys Begründung seiner Ansicht beruht indess einzig und allein auf dem etymologischen Zusammenhange des appellativ ἀετὸς mit dem Namen Ἀετίων, und ist daher so überaus unsicher, dass man unmöglich sagen kann, er sei zu einer wirklichen Entscheidung der Frage gelangt.

Die communis opinio der deutschen Shakespeareforscher geht entschieden dahin, in Aetion unseren Dichter zu sehn. Vrgl. Ulrici, Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 237, N. 3; Elze a. a. O. S. 160, wo die Frage indess sehr zu Unrecht mehr als Geschmackssache und nicht sowohl als eine wirklich historische behandelt ist; und Klein, Gesch. d. engl. Dramas SS. 821—823, Note 2, wo indess apodictisches Absprechen die Stelle der Gründe vertritt. Im entgegengesezten Sinne hat sich dagegen Hermann Kurz (Deutsch. Sh.-Jahrb. IV. S. 161) ausgesprochen, was bei seiner Stellungnahme zu Spensers Willy nicht befremden kann.

Der Name Ἀετίων ist der griechischen Geschichte entlehnt. Ἀετίων war ein berühmter Maler zur Zeit Alexanders d. Gr., von welchem Spenser in Lucians [1]) Abhandlung: Herodotus aut Aetion, cap. 5 Folgendes lesen konnte, und sicherlich auch gelesen hat: Und was soll ich dir erst noch jene alten Sophisten nennen, da man doch neuerdings von dem Maler Aetion in gleicher Weise erzählt, nachdem er die Hochzeit der Roxane und Alexanders gemalt, habe er selbst das Bild nach Olympia geschafft und dort mit so grossem Erfolge gezeigt, dass Proxenidas, welcher damals Preisrichter — bei dieser Branche der olympischen Spiele und Kunstausstellung — gewesen sei, den Aetion vor Entzücken über seine Kunst zum Schwiegersohne angenommen habe [2]).

Derjenige Dichter — denn dass von einem solchen die Rede ist, beweist der Vers:

Whose *muse* full of high thoughts' invention —

welchen Spenser Aetion nennt, muss also ein ganz ähnliches Bild mit seinen poetischen Mitteln entworfen haben, wie der griechische Maler Aetion. Auf welchen damaligen Dichter Englands könnte aber der Name Aetion, so verstanden, passen, als auf den Dichter des Sommernachtstraums, der ohnehin durch die beiden Verse:

Whose muse, full of high thougts' invention,
Does — like himself — heroically sound,

genau gekennzeichnet ist? [3]) Die Parallele zwischen Alex-

---

1) Bereits 1549 erschien zu London der Abdruck einer 1546 zu Paris herausgegebenen lateinischen Uebersezung des Lucian. In Deutschland war schon 1538 eine vollständige lateinische Uebersezung des Lucian erschienen.

Meiner Vermuthung nach, die ich hier nicht weiter begründen will, ist es übrigens gar nicht nöthig, bei Spenser erst noch an die Existenz einer lateinischen Uebersezung zu appelliren; wohl aber beweist die Existens solcher Uebersezungen wie allgemein man sich damals für die antiken Classiker interessirte.

2) London ist in Spensers Vorstellung Olympia, und er selbst tritt als „judex certaminis" an die Stelle des Proxenidas.

3) Anderer Meinung freilich ist Hermann Kurz. Sh.-Jahrb. IV. 274 sagt er: die Namen der im Colin Clout Gefeierten, so weit wir sie überhaupt entziffern könnten, seien „lauter rite promoti"; und „daher dürfte unter den nicht mit Sicherheit Ermittelten, schwerlich ein illitteratns (base-born) sein." Und in der

ander und Theseus ist von selbst klar; aber nicht minder klar ist auch die Parallele zwischen Roxane und Hippolyta;

Note fügt er noch hinzu: „Schon der Umstand, dass aus jenem Dichterkreise, wenn man Shakespeare mit einrechnen will, Drayton höchst auffallend ausgelassen wäre, führt zu der Frage hin, ob man nicht vielmehr umgekehrt diesen an Shakespeares Stelle zu sezen habe. Und sein Name steht hiermit im Einklange; aus Drayton einen Aetion herauszuklauben, ist arkadisch vollkommen correct.“ Die leztere Aeusserung ist etwas mysteriös; soll etwa Drayton arkadisch für dray, und dies wider arkadisch für ἀετός genommen werden? Doch wir haben nicht nöthig, uns bei diesen Subtilitäten aufzuhalten; denn 1) ist es falsch, dass Spenser Shakespearen als homo illitteratus betrachtet habe; und 2) wovon weis denn Kurz, dass Drayton sich nicht unter denjenigen Masken befindet, die er nicht enträthseln kann? Kurz meint aber an der zulezt allegirten Stelle ferner: „Dass das like himself heroically sound, nicht nothwendig auf den Namen gehen müsse, hat Delius gezeigt; es passt übrigens, wenn auch nicht auf den Namen Drayton, so doch auf den Namen Aetion; denn dieser klingt ja in der That heroisch.“ Und weshalb? Darüber schweigt des Sängers Höflichkeit. Wie es übrigens Delius gemacht hat, zu „zeigen“, dass die Worte: does like himself heroically sound, nicht nothwendig auf den Namen zu beziehn sind, das wäre interessant zu wissen; ich vermuthe, dass das eine von denjenigen Demonstrationen des Delius ist, die leider, grade den allein entscheidenden Punkt auf der Seite liegen lassen, und die bei diesem Commentator und Forscher nicht eben selten sind. — Nein, hier heisst es: es hilft kein Maul spizen; es muss gepfiffen sein! Das, was Kurz an Gelehrsamkeit und Belesenheit auskramt, hilft uns keinen Schritt weiter; viel wichtiger wäre es gewesen, hätte er uns gesagt, was eigentlich Spenser unter „heroical“ versteht. Doch das lernen wir — nach Klein, Gesch. d. engl. Dram. II. 208 — aus Philipp Sidneys Apologie of poetry S. 47, wonach unter „heroical“ poetry die Epik zu verstehn ist, und zwar sicher nicht die Epik in unserem heutigen, sondern in dem ganz empirischen Sinne, wonach das Epos sich mit der Darstellung der Heroen und ihrer Zeiten befasst. Passt das auf den Sommernachtstraum? Ich denke die Antwort ist überflüssig. Passt es aber auch auf den Namen unseres Dichters: „Sperschüttler“? Ich denke, die Antwort ist widerum überflüssig. Passt es endlich auch auf den Sommernachtstraum, und zwar ganz besonders in Spensers Sinne, wenn dem Aetion nachgerühmt wird, er habe es verstanden, sein heroisches Gedicht mit erhabenen Gedanken zu erfüllen? Ich denke, zum dritten

denn die erstere ist die Tochter des baktrischen Königs Oxyartes, welche nach der Einnahme der Felsenburg ihres Vaters von Alexander gefangen genommen, dann aber wegen ihrer ausgezeichneten Schönheit zu seiner Gemahlin erhoben wurde; und Hippolyta ist die Amazonenkönigin, welche Theseus ebenfalls als Krieger — nach Chaucers Darstellung, die Spenser gewiss gekannt hat, sogar als Belagerer — errungen hat.

Es scheint hiernach apodict ausgemacht, Spenser feiert im Aetion Shakespearen, den Dichter des Midsummer-Night's Dream; die Motive aber, welche ihn dazu bewogen haben können, beruhen theils in dem Umstande, dass Shakespeare die Feenkönigin zur Königin der Kunst und Dichtung macht — Spenser hatte ja selbst die Cynthia-Elisabeth für eine „peerless poetess" erklärt, wie ich oben gezeigt habe, und mochte daher glauben, Shakespeare sei, troz seiner ablehnenden Haltung den Musenthränen gegenüber, einigermassen in das Cynthiafahrwasser eingelenkt, wie denn auch Nash in seinem Summer's Last Will dieselbe Ansicht zu Shakespeares Nachtheil in niederträchtigster Weise gegen den Sommernachtstraum auszubeuten versucht — theilweis aber hat Spenser seine Motive, den Dichter des Sommernachtstraums in so feierlicher und auszeichnender Weise unter die Cynthiaschäfer aufzunehmen, dadurch angedeutet, dass er den Aetion zwischen den Amyntas und Astrophel stellt.

Mögen wir heute über die dichterischen Leistungen Philipp Sidneys denken wie wir wollen — und der von mir als Gelehrter, als oberster aller Dantekenner und als Mensch unsagbar hochgeschäzte, unsterbliche Geschichtsforscher Friedrich Christoph Schlosser, spottet ja auf Grund zuverlässigster eigener Sachkenntniss im XIII. Bande (S. 470, 471) seiner Weltgeschichte mit der ihm eigenen Ironie über die literarische Hochschäzung Sidneys seitens der Engländer — es bleibt fest stehende Thatache, dass seine dichterischen Verdienste von einem grossen Theile seiner Zeitgenossen

Male kann ich mir die Antwort sparen und so troz Delius und Kurz unverrückt bei meiner wohl begründeten Behauptung stehn bleiben.

weit günstiger beurtheilt sind; dass er — wenngleich entschiedner Gegner des Euphuismus, wie ich später zu zeigen gezwungen sein werde — ein höchst hervorragender Begründer der höfischen Pastoralpoesie gewesen ist, und dass namentlich Spenser in ihm deren Grund- und Eckstein sieht. Was es unter solchen Umständen besagt, wenn Spenser Shakespearen jenen eigenthümlichen Plaz anweist, liegt auf der Hand; Spenser bezeichnet ihn damit als „Sidney redivivus“.

Entsezlich! Den einen und den anderen von den nicht dilettirenden Shakespeare-Gelehrten höre ich in Verzweiflung widerholen: als Sidneius redivivus! Doch „beruhigt eur Erstaunen eine Weile durch ein aufmerksam Ohr“, und wir kommen wohl über diesen Berg hinweg. Spensers Meinung ist nicht und kann nicht sein, dass Shakespeare dem Rathe gefolgt sei, welchen er ihm in den Thränen der Musen gegeben, die Regeneration der Bühne dadurch herbeizuführen, dass er den italianisirenden höfischen Pastoral- oder Renaissancestil auf der öffentlichen Bühne wider zu Ehren brächte; in diesem Sinne ist das Sidneius redivivus keinesfalls zu verstehen, obwohl grade der Sommernachtstraum sich mehr dem Renaissancestil nähert, als irgend ein anderes Drama Shakespeares. Mit dieser blossen Stilfrage ist aber die Sache durchaus nicht erledigt. Sidney hatte sowohl in seiner Arcadia, wie in seiner Apologie of Poetrie, einem nicht poetischen, sondern kritisch ästhetischem Werke, gewisse Grundprincipien der Poesie theils bethätigt, theils didactisch entwickelt, und Spensers Urtheil, das er durch sein Sidneius redivivus symbolisch ausspricht, ist, dass eben Aetion-Shakespeare der einzige von allen lebenden Dichtern — Alabaster-Spensern selbst natürlich ausgenommen — sei, der in diesen Hauptgrundsäzen Sidneys Wege wandle, wenngleich Spenser ihn noch nicht als „paragon“, das heisst als vollkommen ebenbürtig mit Sidney anerkennt.

Dies Urtheil, dessen Correctheit weiter unten zu prüfen ist, sezt keineswegs die Thatsache voraus, dass Shakespeare diejenigen Grundsäze, derentwegen Spenser eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen ihm und Sidney annimmt, von lezterem gelernt habe. An eine geistige Be-

einflussung der Dichtung des Sommernachtstraums durch die Apologie of Poetrie ist auch thatsächlich nicht zu denken. Spenser kannte den Inhalt des Werkes ganz gewiss, als er den Colin Clout dichtete, während Shakespeare denselben ebenso gewiss nicht vor dem Jahre 1595 kennen lernen konnte, weil es damals erst im Drucke erschien. Die Arcadia dagegen, von der wir keine frühere Ausgabe mehr besizen als die Folio von 1605 (Klein a. a. O. S. 199 Note *), muss schon zu Sidneys Lebzeiten erschienen sein; und da — um Kleins Ausdruck zu gebrauchen — dieses Gedicht „unzweifelhaft zu Shakespeares Studienquellen“ gehört hat, so lässt sich in der That wohl annehmen, dass dasselbe einen gewissen Einfluss auf die ethische — nicht auf die ästhetische — Seite des Sommernachtstraums gewonnen hat. Spensers Urtheil aber ist, wie gesagt, von dieser die Lehrlingschaft betreffenden Frage völlig unabhängig; er constatirt einzig und allein die Uebereinstimmung beider Dichter in Bezug auf eine Gesinnungsrichtung, ohne die Quelle zu untersuchen, woraus diese Uebereinstimmung fliesst. Und dies Urtheil ist durchaus richtig. Shakespeare hat in der That im Sommernachtstraume der Vulgärbühne wie auch der Hofbühne gegenüber gewissen, die ästhetische Wirkung eines Kunstwerkes bedingenden moralischen Gesinnungen zum Ausdruck verholfen, die vor ihm schon Sidney mit grosser Lebhaftigkeit verfochten hatte.

Die grösste Beachtung verdient in dieser Beziehung schon, dass Sidney ein ebenso entschiedner Gegner Lylys gewesen ist, wie Shakespeare selbst. Bei der Besprechung der Arcardia constatirt Klein, dass dieselbe aller euphuistischen Ingredienzien bar sei; in seiner Lady of the May aber hat Sidney dem Lyly in ähnlicher, nur nicht in so vernichtender Weise, mitgespielt wie später Shakespeare in Love's Labour's Lost, und namentlich im Sommernachtstraume. „Unter den von Bewunderungsentzücken ob der königlichen Gegenwart ergriffenen Landleuten“, so berichtet Klein a. a. O. S. 198 Note * über den Inhalt der Lady of the May, „befindet sich auch Schulmeister Rombus, der eine euphuistisch aufgebauschte, mit lateinischen Brocken gespickte Rede an die Königin hält. Ueber den Schulmeister Rombus und dessen Stil macht sich Sir Philipp so

lustig, wie später Shakespeare den Schulmeister Holofernes .... zur Zielscheibe des Spottes macht." Es ist sehr wichtig, diese Thatsache zu constatiren, weil sie der Vermuthung den Garaus macht, als hätten Shakespeares Angriffe auf Lyly Spensern abhalten müssen, grade den Dichter des Sommernachtstraums überhaupt, geschweige denn so zu feiern, wie ich behaupte.

Viel wesentlicher aber ist ein zweiter Punkt, in welchem Arcadia und Sommernachtstraum sich berühren. „Sidneys Arcadia", sagt Klein a. a. O. S. 201 (Note) „verherrlicht in der geschlechtlosen Liebe das poetische, das ideale Moment. Diesen Ton schlägt gleich der Eingang an im Gespräche zweier ... Schäfer, Strephon und Claius, die von den Reizen einer jungen Hirtin rühmen, wenn die Schönheit derselben alles überstrahle, so würde diese doch durch die Seelenvorzüge verdunkelt. Bezeichnend ist der Name der idyllischen Huldin: Urania, der auf die himmlische Venus hindeutet. Die Schäfer preisen demnach ihre Urania, als den Lichtquell ihrer Geistesbildung und hehren Herzenswünsche." Die Schäfer! das genügt, um zu verstehn, was Sidney allegorisch ausdrücken will; des Theseus Worte: The poet's eye u. s. w. müssen Spensern unbedingt und unwillkürlich an diese Stelle der Arcadia erinnert haben. Klein fährt in seinem Berichte fort: „Sie" — d. h. Urania — „habe gewissermassen dem Cupido Augen verliehen" — grade wie im Sommernachtstraum die Rückkehr zum vernünftigen Erkennen seiner selbst, unter Mitwirkung günstiger Gestirne, dem blinden Cupido endlich die Binde von den Augen reisst und dadurch seine Macht bricht. „Die schwärmerische Liebe, die sie" — Urania — „wach rufe, umflechte zugleich die Nebenbuhler, ihre Anbeter, mit dem Bande der innigsten Freundschaft" — grade wie im Sommernachtstraume am Schlusse der 1. Scene des IV. Akts Lysander und Demetrius zu trauter Ferundschaft zurückkehren. „Ihre Schönheit flösse den Beschauern" — namentlich also the poet's eye rolling from earth to heaven — „auch heilige Keuschheitsgefühle ein."

Man sieht hieraus, Shakespeare hat die von Spenser so tief beklagte ribaldry ganz von demjenigen Standpunkte

aus angegriffen und besiegt, welchen Sidney in der Einleitung seiner Arcadia einnimmt.

Sehr merkwürdig ist endlich noch, dass Shakespeare auch darin vollkommen mit Sidney übereinstimmt, das „learning“ ganz aus dem Bereiche der Poesie auszuweisen. Die betreffende Stelle findet sich allerdings erst in der Apologie of Poetrie, dennoch aber ist es unter den obwaltenden Umständen gewiss nicht zu gewagt, zu vermuthen, dass sie Spensern vermocht hat, den Hieb, welchen Shakespeare durch seine Musentrauer gegen ihn selbst führt, als mehr oder weniger gerechtfertigt hinzunehmen. Klein berichtet a. a. O. S. 204 (Text) hierüber, wie folgt: „Ihm“ — dem Sidney — „steht der Poet hoch über dem Fachgelehrten, über allem Fachschriftstellerthum, über dem Philosophen, Historiker, Rechtsgelehrten, die wohl dem Gedächtnisse Weisheit und Wissenschaft . . . . einprägen können, deren Belehrungen aber dessen ungeachtet vor dem intuitiven Geiste der schöpferischen Einbildungskraft finster und öde daliegen, wenn sie nicht von der malerischen Ausdrucksweise . . . der Poesie beleuchtet sind, und durch solche Behandlung eine anschauliche Gestalt gewinnen. . . . In der That ist der Dichter der eigentliche, wahrhafte, volksthümliche Philosoph. Von allen Lehrern durch Schrift und Wort ist der Dichter der einzige, der nicht lügt, weil er seine Darstellungen nicht als Weisheit ausgiebt, wie der Historiker oder Philosoph, sondern die hehre, geistige, allgemeine Wahrheit, die Ideen der Dinge und des Weltwesens anschauen lässt im Bilde der Dichtung.“

Ein solches, die Vorstellungen Sidneys entsprechendes „Bild“ hat Spenser im Sommernachtstraume gesehn, nnd darin — mit durchaus richtigem Blicke — manche sidneysche Züge erkannt.

Bei aller Hochachtung vor Sidneys theoretischen Ansichten hat Shakespeare sich doch nicht verhehlen können, dass derselbe als Dichter eine einseitige, und deshalb verfehlte Richtung eingeschlagen gehabt. Titanias einigermassen spöttischen Worte:

I know
When thou wast [1]) stoln away from fairy land,

---

1) Titanias Spott, sowie überhaupt der von mir angedeutete

And in the shape of Corin sat all day,
Playing on pipes of corn and versing [1]) love
To amorous Phillida [2]),

gehn ganz sicher auf Sidneys Arcadia. Dabei darf indess nicht übersehen werden, dass Shakespeare durch eben diese Worte den sehr wichtigen Punkt seiner Gesinnungsübereinstimmung mit Sidney in einer höchst ehrenden Weise bekundet, indem er zu verstehn giebt, dass Sidney bereits sich seines Oberons bemächtigt, in dessen keuschem Sinne gedichtet habe.

Die Feststellung, welche Consequenzen sich daraus für diejenige Auffassung ergeben, der zu Folge der Sommernachtstraum ein Hochzeitsballet ist, darf ich den Anhängern dieser Ansicht getrost überlassen. Troz ihrer kernhaften Verbissenheit geht ihnen nunmehr vielleicht ein Licht darüber auf, dass eben jener Plaz ihrer Auffassung platterdings allen Plaz so vollständig raubt, dass sie, verbotenus „out of place", in die Grabesluft des absoluten Nichts versezt ist. Und zwar nicht bloss die zusammengeflickte Essexhypothese, sondern schlechtweg jede Hochzeitshypothese, selbst wenn sie sich auf dem Gebiete der Anonymität und einer so vollkommenen Ununterscheidbarkeit in Bezug auf die Chronologie hält, wie die kreyssigsche. Denn wäre der Sommernachtstraum ein Hochzeitsgedicht, so würde Spensers Pendanterie allein schon dafür gesorgt haben, dass er durch ein solches Gedicht nicht den Amyntas von Astrophel getrennt und doch unmittelbar vorher Sidneys Wittwe wegen ihrer Widerverheirathung satirisirt hätte; sicher wenigstens nicht durch ein solches, dem er dasjenige Lob spendet, wie dem Sommernachtstraume. Vielleicht ist in Folge

---

allegorische Sinn der Worte erheischen gebieterisch die Lesart der Folio „wast" = du bist entwandt gewesen. Die Lesart hast der editiones princ. ist völlig unbrauchbar.

1) Liebe in Verse bringend.

2) Gemeint ist Lylys Phillida, die Geliebte der Gallathea. Wie ich gezeigt, verwirft Sidney Lylys sinnlich erotische Richtung; und das stellt Shakespeare so dar, als habe er (durch seine Arcadia) den Oberon seinem Feenreiche entführt, damit derselbe Lylys Phillida Liebeslieder in Sidneys Geschmack vortragen und deren Liebesgluth dadurch zur *κάθαρσις* überführen solle.

dieses Zufalls zu hoffen, dass die betreffenden Forscher nunmehr die philosophisch ästhetische Freiheit wider erlangen, welche ein Verständniss meines aus der innersten Structur des Sommernachtstraums geschöpften Beweises ermöglicht, dass dieses Drama schlechterdings kein Hochzeitsgedicht sein kann. Ich halte hiermit SS. 198 ff. der 2. Auflage meiner Studie diesen Herren für aufs beste empfohlen.

Da ich aber nicht bloss gegen phrasirende oder elegant weltkluge Leute zu kämpfen habe, die mit dem Sommernachtstraume sich in der denkbar mechanischsten Weise abfinden, sondern auch gegen solche, die — meiner eigenen Auffassung nach — meinem Standpunkte durchaus nicht so fern stehn, wie jene, weil sie wenigstens sich auf den Standpunkt der Idee stellen, welcher jene rein mechanische Erklärungsweise vollkommen verleugnet; da ich also auch mit solchen Idealisten zu kämpfen habe, so möchte ich bei dieser Gelegenheit doch auch noch ein Wort an diese richten.

Ueber Ideen zu streiten ist in der That sehr schwer; am allerschwersten mit Leuten, denen die Idee stets nur Abstractum bleibt, und die daher auch als zeugenden Impuls einer Dichtung nichts anderes als eine ideelle Abstraction vermuthen und suchen können. Der grosse Schlosser ironisirt diese Leute (Weltgesch. XIII. 470) als die „systematischen“ Deutschen, und lacht, dass sie sogar Shakespeare, à la Plato, zu einem „systematischen Dichter“ machen wollen. Eben diese Leute, die keineswegs alle original sind, wie einzelne — ganz einzelne — unter ihnen, sondern unter denen sich, wie in jeder anderen Branche menschlicher Thätigkeit ein gewisser nachtretender Handlangerdienst ausbildet, der dann viel anmassender auftritt wie die Meisterschaft — eben diese Leute sind ganz unfähig, sich die Idee in historischer Form vorzustellen, wie sie doch den Künstler einzig und allein bewegen kann, und halten daher alles für verfehlt, was die Idee des Künstlers nicht in eben der abstracten Form zu Tage fördert, in welcher sie als bloss logische Definition oder Kategorie erscheint. Eben diese Leute, die mir — ich widerhole es — meiner Ueberzeugung nach so fern nicht stehn, wie sie selbst glauben, möchte ich im Interesse der Wissenschaft bitten, doch

auch ein Mal in recht gründlicher Erwägung die Consequenzen aus dem Plaze zu überdenken, den Aetion im Colin Clout einnimmt. Es dürfte sich dabei empfehlen, auch noch folgende Thatsache in Erwägung zu ziehn, welche Shakespeares Stellung zu Sidney mit noch grösserer Klarheit und Sicherheit erkennen lässt, als dies nach meinen bisherigen Ausführungen möglich ist. Sidneys Arcadia besteht bekanntlich zum grossen Theile aus einem Liebesromane; zu diesem Romane aber bildet der oben besprochene Dialog der beiden Schäfer das theoretisch ästhetische Piedestal. Sidney spricht in diesem Gespräche den vollkommen richtigen ästhetischen Gedanken aus, dass er es nicht abgesehn hat, auf die sexuelle Erregung seiner Leser, sondern dass es ihm einzig und allein darum zu thun ist, die Sinnlichkeit als ästhetischen Durchgangspunkt zu benuzen. Mit diesem Verfahren stimmt es in gradezu überraschender Weise überein, dass Shakespeare den Sommernachtstraum ebenfalls durch eine Betrachtung eröffnet, welche die sexuelle Erregtheit zurückweist; ja Shakespeare — sicherlich den Weg gehend, den Sidney, falls es ihm vergönnt gewesen wäre, seine Arcadia selbst zu vollenden, ebenfalls gegangen sein würde — kommt schliesslich nochmals ausführlich auf diesen Punkt zurück, nachdem die sexuelle Liebe ihr müssiggängerisches Spiel ausgespielt hat, um durch des Theseus Mund vollkommen unmissverständlich die leztere Stimmung als ästhetisch zu bezeichnen. Mir scheint, angesichts dieser Thatsache ist keinen Augenblick daran zu zweifeln, dass Shakespeare nicht philosophisch abstract, sondern durchaus historisch, richtiger empirisch concret seine schaffende Idee gestaltet hat, und dass er einzig und allein aus diesem Grunde befähigt gewesen ist, seine Idee — wie Johannes Müller sich so richtig ausdrückt — concret plastisch zu projiciren. Der Dichter erhebt uns unmerklich in eine ideale Welt, in welcher eine ästhetische Schranke nach der anderen fällt. Diese Schranken selbst aber sind — scharf betrachtet — keine abstracten, sondern durchaus empirisch concrete Hindernisse der ästhetischen Empfindung, und die mannigfachen unentbehrlichen Anspielungen — Griffe, welche das Künstlergenie des Dichters auf der Claviatur der Zeit mit der Sicherheit instinktiver Noth-

wendigkeit thut — müssen mit gleich instinktiver Nothwendigkeit dem Blicke der Zeitgenossen die beabsichtigte, entsprechende Richtung gegeben haben. Uns Nachlebenden können die Wege dieser Blicksrichtung nur durch mühsames historisches Studium wider aufgedeckt werden. Derartige Untersuchungen, deren Berechtigung seitens der wirklichen Shakespeare*forschung* ohne Widersinn nicht bestritten werden kann, sind bisher noch nicht angestellt. Die Anknüpfungspunkte, welche Elze und Kreyssig gesucht haben, sind so dürftig und trivial, dass sie nicht beachtet werden konnten; und so war es durchaus natürlich, dass andere Gelehrte dem Sommernachtstraume gegenüber einen ganz abstracten Standpunkt einnahmen, und — so zu sagen — von demselben gewisse abstracte, die Kunst betreffende Wahrheiten — die ewigen Wahrheiten — ablasen, deren concreten Ausdruck ich wider zum Verständniss gebracht habe. Dieser Standpunkt, sofern er nicht zu dem ulricischen Fehler philosophischer Kategorisirung ausartet, wird durch meine Resultate in keiner Weise angefochten; es ist ein immenser Irrthum, wenn mir — wie ich bereits früher erwähnt habe — von gewisser Seite entgegen gehalten wird, meine Auffassung stehe Elzen viel näher als Ulrici und Schmidt. Elze und Kreissig treiben thatsächlich das aus dem Sommernachtstraume aus, was man „Idee“ nennt; meine Auffassung dagegen hält strengstens an der Idealität der Dichtung fest, ohne welche Ulricis und Schmidts Abstractionen unmöglich sind; und, so weit ich nicht in der Auffassung der „Idee“ des Sommernachtstraums selbst von jenen beiden Forschern abweiche — eine Frage, die mir von so völlig untergeordneter Bedeutung erscheint, dass ich noch niemals Neigung gespürt habe, sie zu ergründen — unterscheide ich mich nur dadurch von ihnen, dass ich in meiner Untersuchung bei der historisch concreten Idee stehn bleibe, weil meine ganze Arbeit nur ein historisches Ziel verfolgt und nicht zu jenen allgemein menschlichen Abstractionen vorschreitet, mit denen Schmidt und Ulrici die Sache beginnen.

Unter den vorstehend nachgewiesenen Umständen, würde die Erwähnung des Aetion im Colin Clout für die Chronologie des Sommernachtstraums von entscheidender Bedeutung

sein, wenn nicht leider gewisse andere Umstände, die ich nunmehr erörtern werde, diese Bedeutung erheblich abschwächten. Der Colin Clout ist nämlich zwar erst 1595 gedruckt; die Dedication desselben an Sir Walter Raleigh ist aber bereits vom Jahre 1591 datirt, und es lässt sich nicht bezweifeln, dass das Gedicht um dieselbe Zeit vollendet ist [1]). Müssen wir hieraus nicht folgern, dass auch der Sommernachtstraum spätestens 1590 geschrieben ist? Wir sind in diesem Falle offenbar in das Dilemma gesezt, anzunehmen, der Aetion ist erst nach der Dedication an Walter Raleigh eingeschoben, oder jene Frage zu bejahen. Welchen Anhalt haben wir für die Annahme späterer Einschiebung? Auf den ersten Blick gar keinen. Zwar ist auch englischer seits die Behauptung laut geworden, Colin Clout sei kurz vor seiner Herausgabe noch interpolirt; indess die desfallsigen Ausführungen sind so handgreifliche Unrichtigkeiten [2]), dass es unthunlich ist, sie als berechtigendes Praecedens anzurufen; dennoch aber liegen ms. Es. starke Gründe vor, an eine spätere Einschiebung des Aetion zu glauben, sofern wir nur über den Colin Clout hinaus sehen. Ich werde später eine Stelle des Tempest zu besprechen haben, welche mit Entschiedenheit auf die Abfassung des

1) Der ungenannte Herausgeber derjenigen Ausgabe von Spensers Werken, die ich benuzt habe, will mit dieser Jahreszahl — übrigens ganz im Sinne der früheren Forschung — kurzen Process machen, und sie für einen Druckfehler statt 1595 erklären. Von dieser Kritiklosigkeit ist man indess heute zurückgekommen; die Worte von J. W. Hales (Einleitg. in den I Band d. Sh.-allusion-books S. XXVI): „Colin Clout's Come Home Againe was not published till 1595; but there is no reason for doubting, that it was in the main written by the time mentioned in the Dedicatory Letter to Sir Walter Raleigh, viz. December 1591", sprechen die heute herrschende Ansicht aus.

2) Sie rühren von J. W. Hales her; der Leser findet sie an der in der vorigen Note bezeichneten Stelle. Jngleby ist zwar dem Hales beigetreten; indess sehe ich mich deshalb doch nicht zu einer eingehenden Widerlegung der halesschen Ansicht veranlasst, weil dieselbe mit der Hypothese, dass Amyntas Ferdinand Derby sei, steht und fällt. Nach Hales sollen nämlich grade die Verse, welche den Tod des Amyntas betreffen 1595 mit Rücksicht auf Derby interpolirt sein.

Sommernachtstraumes im J. 1595 hinweist; davon sehe ich jedoch an diesem Orte noch ab. Wie wäre es denn aber möglich gewesen, dass Spenser noch in der ersten, 1591 erschienenen Quarto der Musenthränen, über Willys Zurückgezogenheit trauerte, wenn Shakespeare bereits 1590 [1]) den Aetion gespielt hätte? Der Widersinn einer solchen Annahme zwingt doch wohl malgré·bongré zu der anderen, dass die den Aetion betreffende Passage erst nachträglich in den Colin Clout eingeschoben ist. Die erst später definitiv zu beweisenden beiden Thatsachen, dass der Sommernachtstraum 1595 gedichtet, im Sommer 1595 auf die Bühne gebracht ist, hier vorläufig als fest stehend vorausgesezt, würde sich auch eine sehr handgreifliche Veranlassung zur Interpolation nachweisen lassen. „Spenser wird etwa Ende 1595 wider in London gewesen sein", sagt Hermann Kurz, Deutsch. Sh·-Jahrb. IV. 281, N. 1. Mich deucht, der Druck des Colin Clout beweist allein schon, dass er 1595 in London gewesen, und dass er die Aetionpassage unter dem frischesten Eindrucke des Sommernachtstraums eingeschoben hat. So allein verstehe ich auch, wie es kommt, dass Aetion die ganz eigenthümliche Stelle im Colin Clout erhalten hat. Denn, wie sinnbildlich bedeutungsvoll diese Stellung immerhin ist, mir will nicht recht zu Sinne, dass Spenser auf die Künstelei verfallen wäre, wenn er den Amyntas, Aetion und Astrophel gleichzeitig zu placiren gehabt hätte. Doch will ich auf dieses leztere Argument kein grosses Gewicht legen; das erstere ist von entscheidender Stärke.

Eine von der vorstehend entwickelten Auffassung von Spensers Willy und Aetion, sowie von seinen Thränen der Musen und seiner Heimkehr Colin Clouts überhaupt sehr erheblich abweichende Ansicht hat in jüngster Zeit Professor Bernard ten Brink zu Strassburg in einem Vortrage „Ueber den Sommernachtstraum" (Deutsch. Sh.-Jhrb. XIII. SS. 92 ff.) veröffentlicht, welchen ich schon Einleitnng S. 33 und Abthlg. I, S. 250 Note 1 erwähnt habe. Es sei gestattet, diesen

---

1) Oder gar 1591 selbst!

Vortrag, theils aus Rücksicht auf Brinks abweichende Auffassung jener spenserschen Dichtungen, theils aus allgemeineren Gründen, einer Kritik zu unterwerfen, die — so weit der Vortrag selbst in Betracht kommt — möglichst kurz gehalten werden soll, welche uns aber zugleich volles, klares Licht über Shakespeares Verhältniss zu Chaucers Teseide, d. h. zum Knightes Tale verschaffen wird.

Der Vortrag steht unter dem sichtlichsten Einflusse der Essexhypothese; ja es darf demselben sogar die — wenngleich unausgesprochene und durchaus nebensächliche — Tendenz zugeschrieben werden, eben jener Hypothese, eine Fassung zu geben, in welcher sie nicht allein vor chronologischen Anfechtungen gesichert ist, sondern auch die Ansprüche auf ideellen Gehalt wenigstens einigermassen befriedigt. Zu den desfallsigen Palliativmitteln Brinks gehört auch die Herstellung eines rationelleren Verhältnisses zwischen Shakespeares trauernden Musen und Spensers weinenden. Brink schliesst sich dabei dem Verfahren von Hermann Kurz an; aber nicht ohne eine Abweichung, welche die bedächtige Art seines Vorgehens überhaupt trefflich charakterisirt. Er verwirft Elzes Einfall, die Thrice three Muses zu einer nachträglichen Einschiebung zu machen, so vollständig, dass er im Gegentheil in Spensers Elegie — höchst willkürlicher Weise — ein Nebenmotiv für die Dichtung des Sommernachtstraumes sieht und die Musentrauer als einen Hieb Shakespeares als Dichter des Sommernachtstraums gegen Spensers Elegie auffasst. „Theseus und Hippolyta", sagt er S. 108, . . „vertreten das Brautpar, dem zu Ehren der Sommernachtstraum aufgeführt wird. Auch an ihrer Hochzeit soll daher eine Aufführung statt finden, und von den Handwerkern wird sie veranstaltet. In den Leistungen dieser Tölpel soll mithin doch wohl jenen vornehmen academischen Herren, welche die ungelehrte dramatische Kunst verachteten, welche von dem Fortschritte der Volksbühne keine Ahnung hatten(?), das Zerrbild dessen vorgeführt werden, was in ihrer Meinung diese Kunst war. „„Habe ich nicht recht, Spenser"", scheint Shakespeare dem Dichter der Musenthränen zuzurufen, „„das sind wir Barbaren, wie wir leiben und leben?""

Und später S. 110 heisst es dann noch: „Dass Shakespeare die Thränen der Musen nicht vergessen hatte, zeigt das Festprogramm, das ausser Pyramus und Thisbe auch andere Stoffe zur Auswahl enthält, darunter:

Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod
Der jüngst im Bettelstand verstorbenen Gelahrtheit" [1]).

Während aber Kurz für nöthig gehalten hatte, Shakespeares Angriffe gegen Spenser noch besonders zu motiviren durch den Nachweis, dass Spensers Willy nicht bloss nicht Shakespeare selbst sei, sondern eine bestimmte andere Person, deren Verherrlichung grade für Shakespearen eine besondere Kränkung gewesen sei, nämlich Robert Greene, glaubt Brink genug gethan zu haben, wenn er überhaupt nur nachweist, dass Shakespeare nicht Willy sei, concludirend, derselbe gehe in dem allgemeinen Tadel unter.

Man soll keinem Forscher muthwillig nuzlose Schwierigkeiten in den Weg wälzen; ich lasse daher jene Conclusion gelten, so zweifelhaft es mir auch ist, ob jener rein negative Beweis ein wirklich voller, nicht bloss halber ist. Das aber muss gefordert werden, dass wenigstens diese eine Hälfte des Beweises strictissime geführt wird. Denn die Deduction betreffs der satirischen Bedeutung der Pyramus und Thisbe Tragikomödie leidet an einer solchen Schwäche, dass sie an und für sich völlig kraftlos ist. Auch muss behauptet werden, dass diese Auffassung der Tragikomödie in keiner Weise Aufschluss darüber giebt, weshalb das Festprogramm das learning beim Betteln sterben lässt; eine Frage, die Brink einfach umgangen hat. Wie steht es denn aber mit dem Beweise, dass Willy nicht Shakespeare ist? In dem ganzen Vortrage finde ich darüber nur folgende S. 92, 93 in eine Vorbemerkung aufgenommene Aeusserung: „Die auf folgenden Blättern sich geltend machende Anschauung von dem Verhältniss des Sommernachtstraums zu Spensers Musenthränen schliesst selbstverständlich die landläufige, seit einiger Zeit freilich arg erschütterte [2])

1) Brink macht hierzu noch die sehr wichtige, die satirische Tendenz der Thrice three Muses, wo möglich, noch mehr erhärtende Anmerkung: „In Betreff der Ausdrucksweise vergl. the thrice three learned Ladies. Faerie Queene I. 10, 54."

2) Geht offenbar auf die Abhandlung von Kurz.

Ansicht aus, wonach unter our pleasant Willy . . . Shakespeare selbst zu verstehen wäre. Ich halte diese Ansicht für durchaus unhaltbar, und zwar aus folgenden einfachen Erwägungen. Die Musenthränen sind entweder vor dem in die Jahre 1589—1591 fallenden Aufenthalte des Dichters in England, dann also in Irland, oder während eben dieses Aufenthaltes entstanden. Im ersteren Falle wird das Lob, im andern Falle die Klage Thalias, auf Shakespeare bezogen, unbegreiflich. Dass die Irrungen oder Verlorene Liebesmühe bereits vor 1589 handschriftlich nach Irland und in Spensers Hände gelangt sein sollten, wird nicht leicht jemand annehmen; dass aber Spenser, als er in London Shakespeares Jugendwerke, und vielleicht auch den jugendlichen Dichter selbst kennen lernte, ... den Einfall gehabt haben sollte, einer glorreichen Vergangenheit der komischen Bühne eine traurige Gegenwart gegenüber zu stellen, und den noch viel seltsameren Einfall, in einem Athem Shakespeares Kunst zu feiern, und seinen — figürlich zu verstehenden — Tod zu beklagen, scheint mir einfach unmöglich. Our pleasant Willy kann daher nicht Shakespeare sein."

So einfach und zweifellos liegt die Sache wohl nicht. Brink macht zunächst den ganz erheblichen Fehler, zu behaupten Spenser stelle „einer glorreichen Vergangenheit der komischen Bühne" „eine traurige Gegenwart" gegenüber. Ich habe gezeigt, dass er vielmehr das Aufkommen der Volksbühne, neben dem Verfallen der höfischen Kunst beklagt. Spenser stellt somit nicht eine Glanzperiode derselben Kunstanstalt, welcher Willy angehört, der Periode ihres Sinkens entgegen; sondern er spricht davon, dass eine Kunstanstalt — hauptsächlich in Folge von Sidneys Tod — in Verfall geräth, und dass sich deshalb eine andere Kunstanstalt über Gebühr breit macht, auf deren Gebiet nur eine einzige Person, nämlich Willy, gleichsam eine Oase in der Wüste gebildet hat; da aber auch dieser Willy sich in jüngster Zeit voller Verstimmung zurückgezogen, so ist der Wüstheit (ribaldry) das ganze Feld preis gegeben. Fürs zweite aber — und dies Versehen wiegt schwerer — übersieht Brink den von mir nachgewiesenen Umstand, dass

unter dem Namen Willy ein Schauspieler, nicht ein Dichter gefeiert wird. Dass die Teares of the Muses bei Gelegenheit der erwähnten Reise Spensers entstanden sind, können wir aus dem bereits angedeuteten Umstande mit fast apodicter Gewissheit schliessen, dass sie erst nach Sidneys Tode unternommen ist, denn dieser Tod ist in Spensers Augen, wie gesagt, der Hauptgrund des Verfalls der „painted theatres", und somit der Musenthränen. Innerhalb der — ungefähr — 2 Jahre, welche Spenser sich in England und resp. London aufhielt, hatte er aber vollauf Zeit, so wohl Shakespeare den Schauspieler und Dichter würdigen und kennen zu lernen, sowie — nehmen wir an gegen Ende seines Aufenthaltes — die Bemerkung zu machen, dass der Schauspieler Shakespeare (Willy) sich zeitweilig von der Bühne als Schauspieler zurückgezogen habe. Ja ohne das geringste Bedenken dürfen wir — angesichts der sicheren Entschiedenheit, mit welcher Spenser über Willys Beweggründe zur Zurückgezogenheit sich ausspricht, annehmen, dass eine persönliche Aussprache zwischen beiden Dichtern über diesen Punkt statt gefunden hat. — Ausserdem aber kann ms. Es. der strenge ideelle Zusammenhang zwischen den Teares of the Muses, den Vorläufern des Colin Clout und diesem selbst nicht verkannt werden, und da Brink sich S. 93 selbst „sehr geneigt" erklärt, im Aetion den Shakespeare zu sehen, so wird er eine ähnliche Geneigtheit auch dem Willy gegenüber entwickeln müssen.

Von den sonstigen Mitteln, durch welche Brink die Hochzeitshypothese gangbarer zu machen sucht, seien hier nur noch zwei besprochen, welche darauf hinaus laufen, gewisse Bedenken der theoretischen Aesthetik, sowie gewisse chronologische Anstände zu heben. Es wird sich dabei zeigen, dass Brink diese Hindernisse mitnichten aus dem Wege geräumt, sondern nur umgangen hat.

In ästhetischer Beziehung ist Brink darauf bedacht, einen Mittelweg zwischen Ulrici und dessen Anhängern auf der einen und Elze nebst Anhang auf der andern Seite zu finden.

Elze hatte es wohlweislich vermieden, die Consequenzen auch nur anzudeuten, welche sich aus seiner Essexhypothese für die idealere ästhetische Auffassung des Sommer-

nachtstraums nothwendig ergeben; das heisst er sprach über allerhand andere Möglichkeiten und Unmöglichkeiten und liess dafür die Frage nach der geistigen Schönheit unseres Dramas die Nachtmüze so tief über ihre Ohren ziehn, dass ihren Schlummer nur merkte, wer vorher schon sein Auge auf sie geheftet hatte. Das war bei Brink der Fall, und er hat es daher unternommen, die Frage wider zu erwecken, sie reden zu lassen, in der Meinung sie führe eine vollkommen unschädliche Sprache. Brink bedient sich zu diesem Bheufe einer Combination, die anzufechten niemand weniger den Beruf hat, wie ich, nur dass ich behaupten muss, dass dabei eine unkritische chronologische Supposition mit unterläuft. Brink geht nämlich SS. 95—98 von dem Postulate aus, zu der Zeit, als Shakespeare den — von Elze vermutheten — Auftrag zur Dichtung des Hochzeitsdramas erhalten, habe er bereits seinen Romeo auf die Bühne gebracht gehabt. Angestachelt durch Spensers verwerfendes Urtheil über den Verfall der Komödie habe er nun mit Freuden diese Gelegenheit ergriffen, um demselben heim zu leuchten, indem er das Hochzeitsgedicht zu einer Komödie sinnlicher Verliebtheit gestaltete. Die Auffassung hat einige Aehnlichkeit mit Tycho Mommsens Auffassung des Sommernachtstraumes [1]), die Brinken vielleicht auch auf seinen Standpunkt geleitet hat; doch verschwindet die Aehnlichkeit je schärfer man hinsieht, weil Mommsen Plaz lässt für die Annahme organischer Zusammengehörigkeit der Elfenwelt mit dem ganzen Drama, Brinks Auffassung dagegen solche Möglichkeit vollkommen ausschliesst; wie er denn auch die Elfenscenen als kläglich angeleimten, balletartigen Zusaz der Liebeskomödie betrachtet. Brink sagt zwar S. 109: in Titanias wahnwiziger Liebe zu Bottom erreiche die Komödie ihren Höhepunkt. Die übermüthige Laune des Dichters habe sich genug gethan, und mit Befriedigung, zugleich aber mit Theilnahme, ja mit Wehmuth blicke er auf die sechs Wesen, die da im Walde schlafen, Opfer der Liebeseinbildung, zugleich Geschöpfe der kühnsten und tiefsinnigsten Phantasie u. s. w.; indess dieser rhetorische Erguss ist nichts als eine gute Dosis von jener

1) Vrgl. meine Studie, 2. Aufl. S. 184 f.

Phrasenschminke, mit welcher unsere gelehrten Shakespeareforscher unfehlbar bei der Hand sind, sobald sie in der Klemme sizen. In Brinks Komödie der „Verliebtheit" ist für eine solche Vorstellung kein Plaz gelassen. Durch die unvermeidlich an Titanias Figur sich anschliessende Symbolik, nimmt eben diese Vorstellung eine Dimension an, die ungeheuer über die Komödie der Verliebtheit hinausragt, dieselbe beschatten würde wie der Eichbaum, unter welchem zufällig eine kleine Mosrose blüht. Oder sollen wir etwa in der Titania-Bottom-Komödie nur das Widerspiel jener menschlichen Verliebtheit sehen, was die Lysander und Demetrius zu Narren macht? Dann würde darin der tiefe Sinn, welchen Brink darin gefunden haben will, nicht nur nicht gefunden werden können, weil die geckenhafte Narrheit der athenischen jeunesse dorée denselben vollständig paralysirt, sondern es liesse sich die Frage ästhetisch gar nicht beantworten, wozu Shakespeare dies elfische Gegenbild seiner Verliebtheitskomödie eingefügt hätte? Wir wären dann wider bei der Flickwerkstheorie angelangt, von der aus Brink auch in der That die Elfenwelt ebenfalls betrachtet, wie wir sofort sehen werden.

Höchst interessant ist die ästhetische Stellung Brinks dem Theseus und der Hippolyta gegenüber. „Als glänzende Gestalten", heisst es in dieser Beziehung S. 101, „nicht die Hauptpersonen der Handlung, aber durch Befehl und Vermittlung in sie eingreifend, eigneten sie sich wohl dazu, das edle Brautpar, welches gefeiert werden sollte, auf der Bühne abbildlich darzustellen. Sie dürfen daher noch nicht vermählt sein, sie sehen dem Tage, der sie verbinden soll, entgegen, sehnsuchtsvoll, jedoch ruhig im Gefühl des nahenden Glücks, und bilden so einen Contrast zu den Gestalten der Haupthandlung." Aesthetisch betrachtet, fasst also Brink den Theseus und die Hippolyta einzig und allein als Contrastfiguren auf. Wozu dieser Contrast? Brink hat darauf nur die eine Antwort, dass er uns an den historischen Zufall verweist, welcher den Dichter zwang, ein Hochzeitsdrama zu schreiben, und lediglich deshalb zwei Statisten seinem Drama einzufügen, die, ästhetisch betrachtet, reiner Luxus sind, wie denn Brink (S. 109) auch die naive Ansicht äussert, das Drama

sei eigentlich mit dem IV. Akte zu Ende, der V. Akt nur ein surplus, das ebenfalls lediglich der historische Zufall erzeugt habe.

Ob Ulrici und Schmidt sich hierdurch befriedigen lassen werden, weis ich nicht; das aber weis ich, dass Brink noch einen Schritt gethan hat, der ebenfalls auf die ästhetische Versöhnung dieser Fraction abzielt, den wir uns hier noch mit einiger Genauigkeit betrachten müssen. Die Frage nämlich, ob der Sommernachtstraum eine „Maske" ist? bringt Brink der idealistischen Fraction zum Opfer, indem er (S. 99) äussert: „Eine Maske im eigentlichen Sinne zu schreiben, d. h. eine fremde Götterwelt zur eigentlichen Trägerin der Handlung zu machen, und die Handlung selbst in eine dürre Allegorie aufgehen zu lassen, daran hat Shakespeare wohl keinen Augenblick gedacht. Jedoch — seinem Publicum nicht bloss Ohren-, sondern auch Augenweide zu verschaffen. Gelegenheit zu anmuthiger und glänzender Costümirung zu geben, etwas Musik und Tanz einzufügen, im Ganzen aber für möglichst viel Abwechselung zu sorgen, und somit auch übernatürliche Wesen auftreten zu lassen — das lag mit in seiner Aufgabe und eignete sich auch gar wohl zu dem Zwecke, den eigentlichen Kern seiner Dichtung zu ergänzen, auszuschmücken, zu verdeutlichen, wenn nöthig, auch zu symbolisiren." Brinks fabelhafte Definition des Maskendramas stüzt sich offenbar auf Ulrici; abgesehen indess von der Unrichtigkeit dieser Definition (vrgl. Vorrede, Zusaz z. I. 335), so ist damit die Frage keineswegs erledigt. Doch sei dem, wie ihm wolle: — die Allegorie, deren „Dürre" die elzesche Essexhypothese allerdings bis zur geistigen Verhungertheit steigert, hat Brink pflichtschuldigst beseitigt; aber was er uns dafür bietet, ist feister Humbug. Der Dramaturg Shakespeare wird zum blossen Komödien-Regisseur degradirt, der ein Puppenspiel im aller trivialsten Sinne componirt, ganz nach dem Geschmacke des Theaterdirectors im Vorspiel zu Göthes Faust. Wie ist es möglich, ein solches in sich selbst versinkendes Wortnichts aufzutischen, das die Thätigkeit des Genies, die jedes unbefangene Kind am Sommernachtstraume wahrnehmen kann, auf ein Nichts reducirt und an

ihre Stelle die Thätigkeit des blosses Routiniers und Geschäftsmannes sezt? Wie ist es möglich? Da scheint mir doch Elzes Supposition unbeschreiblich seelenvoller, die wenigstens ein bestimmtes Band anziehender Gefühle zwischen dem Dichter des Sommernachtstraums und dem angeblich gefeierten Bräutigam behauptet, wie diese unsagbar niedrig temperirte Reflexion, welche die Elfen in die eigentliche Komödie sezen lässt wie die Hechte in den Karpfenteich, nur um — berlinisch zu reden — „Leben in die Bude" zu bringen!

Da Elze der Veranlasser der Veröffentlichung von Brinks Vortrag ist, so muss ich annehmen, dass er darin einen Stüzpunkt für seine Essexhypothese gesehn hat; ist dem so, so möchte ich doch behaupten, dass solche Art Stüzen seine ohnehin unrettbar verlorene Sache mit einem furchtbaren Krach ins Grab fallen lassen; der Vertheidiger selbst giebt sie ja über Dreiviertel preis [1]).

Brinks Defensionssystem entspricht es aufs genauste, dass er sich auf eine Deutung der Vision Oberons — als ihm unverständlich — nicht einlässt, seltsamer Weise aber dennoch dieselbe als eine auf die Geschichte des Brautpars bezügliche Allegorie gelten lässt [2]).

Sehr bedauerlich ist mir gewesen, dass Brink durch seinen falschen ästhetischen Ausgangspunkt verhindert worden ist, den Einfluss von Chaucers I^tem^ Canterbury Tale, The Knightes Tale auf den Sommernachtstraum genügend zu würdigen [3]). Bei richtiger, nicht etwa tendentiöser Behandlung,

1) Auch chronologisch; denn aus dem, was Brink SS. 95—98 sagt, muss man den Eindruck gewinnen, als ob er den Sommernachtstraum erst nach Herausgabe von Spensers Complaints, also 1591, d. h. ein volles Jahr nach Essexs Hochzeit, ansezt.

2) Ich wenigstens bin ausser Stande, die gründlich verclausulirten Auslassungen SS. 106 u. 107 anders zu verstehn.

3) In Ergänzung meiner Note S. 256 sei hier noch Folgendes bemerkt. Malone scheint noch nicht gewusst zu haben, dass Chaucers Knightes Tale die Hauptquelle für Shakespeares Teseide ist; die malone-boswellsche Shakespeare-Ausgabe wenigstens enthält keine entsprechende Bemerkung; dagegen ist schon in der Introduction zum Mids.-N. Dr. in der 1. (1844er) Shakesp.-Ausgabe von Collier (Bd. II) auf diese Thatsache aufmerksam gemacht. Dadurch ist Delius veranlasst, in seine Einleitung zum

hätte die Entdeckung in der Hand eines firmen Kenners von Shakespeares Symbolik, insbesondere von der Symbolik des Sommernachtstraums, die ausgezeichnetsten Beweismittel für die so ganz unverständiger Weise verschrieene Symbolik eben jenes Stückes sowohl hinsichtlich ihrer Existenz wie auch hinsichtlich ihrer ideellen Tendenz liefern müssen; bei Brink aber würde man vergeblich nach der geringsten desfallsigen Andeutung suchen. Da er somit ein opus inchoatum geliefert, so war ich gezwungen, dasselbe zu vollenden. Um aber das begonnene Werk zu Ende zu führen, muss ich den Bau nochmals von vorne beginnen, das heisst nochmals ein selbständiges Referat darüber erstatten, inwieweit der Inhalt von The Knightes Tale für den Sommernachtstraum in Betracht kommt; denn Brinks eigenes Referat ist unzureichend, weil er, von der irrthümlichen Vorstellung geleitet, die Dinge seien nicht eben erheblich, einzelne Thatsachen von grösster Erheblichkeit übergangen hat.

Der berühmte Ritter, Herzog Theseus von Athen [1]) hat einen Kriegszug gegen das scythische Reich der Amazonen unternommen; er hat die Amazonen unter Anführung ihrer Königin Hippolyta vollkommen besiegt, dann aber die

---

Mids.-N. Dr. den Anfang des Knightes Tale aufzunehmen; und das endlich hat Bodenstedten bewogen, seiner deutschen (!) Uebersezung des Sommernachtstraums folgende Bemerkung anzuhängen: „S. 4 Zeile 1 von oben: dem ruhmreichen Fürsten. — Eigentlich Herzog, duke, wie Shakespeare den Theseus nach Chaucers Knightes Tale betitelt", und später noch die gleich schwer wiegende Note hinzuzufügen: „Shakespeare fand die Sitte und auch den Ausdruck: to do observance to May, in Chaucers Knightes Tale." Collier und Delius hatten selbstverständlich keine Veranlassung, über die Andeutung und Anregung, die sie gegeben, hinauszugehn; man hätte aber wohl erwarten dürfen, dass irgend ein nachfolgender Gelehrter das Verhältniss des Sommernachtstraums zum Knightes Tale wirklich untersucht hätte; alle aber verhielten sie sich wie Bodenstedt, keiner versäumte, das Knightes Tale zu erwähnen; wie hätte er denn sonst ein „Gelehrter" sein können; damit aber hatte das Knightes Tale seine Schuldigkeit gethan. Brink ist der erste, der sich über diese Erbärmlichkeit erhoben hat!

1) Ich bemerke, dass die Citate im Folgenden sich auf die Ausgabe von Tyrwhitt, London 1843, Lex. 8° SS. 7 ff. stützen.

Amazonenkönigin gefreit. Das Gedicht beginnt mit dem Heimzuge des Athenerheeres. Wir haben uns den Heimzug unmittelbar nach der Vermählung zu denken [1]); Hippolyta und ihre schöne Schwester Emilia begleiten den „Sieger" Theseus, dessen jubelndes Heer — ganz nach echt germanischer Ritterweise — noch auf dem Zuge den frischen Sieg und die neue Vermählung ihres Herzoges feiert. Der Zug erleidet jedoch — unmittelbar am Thore der Heimathstad Athen — eine Unterbrechung. Dort nämlich erwarten den Theseus die — aus den Ἱκέτιδες des Euripides und dem VII. Buche der Thebais des Statius [2]) hinlänglich bekannten — Wittwen der thebanischen Helden, welche im Kriege der Sieben gegen Theben gefallen sind, und deren Leichen auf Kreons Gebot unverbrannt und unbestattet den Vögeln und Raubthieren auf dem Felde preis gegeben liegen sollen. Sie flehen Theseus um Schuz an gegen dieses seelenmörderische Gebot, und dieser leistet auch — nach echt germanischer Ritterart — umgesäumt Hilfe.

right anon, sagt Chaucer, withouten more abode
His banner he displaide, and forth he rode

1) Die Erzählung Chaucers macht entschieden den Eindruck, als ob Theseus beabsichtige, nach seiner Heimkunft zu Athen erst das eigentliche Hochzeitsfest zu feiern. Chaucer bedauert nämlich u. a. dass ihm nicht Raum gelassen sei zu erzählen:

of the feste, that was at hire (their) wedding,
And of the temple at hire home coming.

In Boccaccios Teseide empfangen die ἱκέτιδες den Theseus im Tempel der Clementia; daher dieses „temple". In diesem Zusammenhange kann man aber nicht anders verstehn als: und von der Ausstaffirung des Tempels, in welchem sie nach ihrer Heimkunft ihre Ehe einsegnen liessen. Meiner Ueberzeugung nach hat Chaucer diesen Eindruck auch hervorrufen wollen. Er weicht nämlich in dem sehr erheblichen Punkte von seinem Vorgänger Boccaccio ab, dass er die Athener unter den frischen Eindrücken des Sieges und der Vermählung jubelnd heimziehn lässt, während der sinnlich weichlichere Boccaccio den Theseus erst noch volle 2 Jahre nach dem Siege und seiner Vermählung sich in Hippolytas Lande umhertreiben lässt.

2) Chaucer verweist an einer Stelle ebenfalls auf den Statius; aber an einer sehr unpassenden Stelle, so dass man sieht, er ist dazu nur durch Boccaccio veranlasst.

To Thebes ward [1]), and all his host beside:
No nere Athenes nolde he go ne ride [2]),
Ne take his ese (= ease) fully half a dey,
But onward on his way that night he lay [3]).

Auf diesem Zuge führt Theseus ein Banner mit weissem Felde, auf welchem der von ihm besiegte Minotaur abgebildet ist. Dieses Banner, dessen symbolische Bedeutung hier wohl niemand bestreiten wird, kennzeichnet den Theseus als den Widersacher erotischer Ausschweifung, also recht als einen Ritter der Tafelrunde. Ganz im Geschmacke der romantischen Ritterepen beginnt Theseus sofort den Kampf, nachdem er unter den Mauern Thebens angekommen; ganz in demselben Geschmacke tötet er auch sofort den Kreon, wirft die Thebaner, erobert Theben selbst und gewährt darauf den Bittfleherinnen ihren Herzenswunsch. Dann ordnet er während der Nacht die Verbrennung der Toten auf dem Schlachtfelde an. Unter diesen aber werden zwei Körper gefunden, welche noch nicht völlig entseelt sind, und in denen man alsbald zwei thebanische Prinzen entdeckt. Die betreffende Stelle ist widerum durchaus im Stile der ritterlichen Romantik gehalten; sie lautet:

Not fully quick [4]), ne fully ded they were,
But by hir cote-armure, and by hir gere [5])
The heraudes knew hem [6]) wel in special,
As who that weren of the blod real [7])
Of Thebes, and of sustren [8]) two yborne [9]).

---

1) Towards Thebes.
2) nolde, noch eine ags. Form = wouldn't.
3) Statt des Bettes legt er sich auf den Marsch.
4) ags. = lebendig.
5) Aus dem ags. gearva (heute gear) = Kleidung, Ausrüstung.
6) Heute them.
7) royal.
8) Heute sisters. Dass die beiden Prinzen so nahe verwandt sind, ist ein wesentlicher Umstand für das Verständniss der nun folgenden Erzählung von Palamon und Arcita, in welcher die echt germanische Verwandtentreue eine hervorragende Rolle spielt, wenngleich es Chaucer, das Ding als selbstverständlich betrachtend, nicht ausdrücklich hervor hebt.
9) Heute born.

Theseus — widerum ganz im Geschmacke der ritterlichen Romantik — zeigt sich ohne alles Motiv äusserst hart gegen die beiden Vettern und verdammt sie troz ihrer Todeswundheit zu lebenswierigem Kerker, und zwar ohne ihnen die Vergünstigung zuzugestehen, sich durch Lösegeld freizukaufen. Hierauf reitet er mit seinem Heere heim. Chaucer erzählt dies in folgenden Versen:

> whan this worthy duk had thus ydon,
> He toke his host, and home he rit anon
> *With lourer crouned as a conquerour.*
> And ther he liveth in joye and in honour
> Terme of his lif[1]); what nedeth wordes mo?
> And in a tour, in anguish and in wo
> Dwell this Palamon and eke Arcite
> For evermo, ther may no gold them quite.

Nachdem die beiden Unglücklichen bereits mehrere freudlose Jahre in ihrem Kerker zugebracht, bemerkt eines Morgens Anfang des Maien Palamon in einem Garten, in welchen er durch ein Gitterfenster schauen kann, ein schönes mit Blumen bekränztes Weib, welches sich freudvoll singend in dem Garten ergeht, um der Lady May ihre Huldigung darzubringen. Die Ritterromantik verlangt durchaus, dass Palamon sich sofort mit ganzer Seele in sie verliebt; und so geschiehts. Aber auch Arcita, durch Palamons Aufregung aufmerksam gemacht, gewahrt das Weib — es ist die schöne Emilia —; und sein Los ist die nämliche romantisch hoffnungslose Verliebtheit. Obschon beide Ritter in den nämlichen Thurm eingeschlossen sind, und beide genau gleich viel Aussichten auf Emilias Besiz haben, so erzeugt doch schon der Umstand, dass ihre beiderseitigen Wünsche in demselben Ziele zusammentreffen, eine gewisse Eifersucht zwischen ihnen, die jedoch ohne weitere Folgen bleibt, bis eines Tages sich unvermuthet die Kerkerthür vor Arcita aufthut, dem unglücklichen Palamon aber noch verschlossen bleibt.

Die Veranlassung dieser Veränderung ist für die Geschichte des Sommernachtstraumes ohne alle Bedeutung; erheblich ist nur für den Fortgang von Chaucers eigener Er-

---

1) Ganz unser „zeitlebens“.

zählung zu wissen, dass Theseus dem gemeinschaftlichen Freunde von sich und Arcita, dem Pirithous zu Liebe, den Arcita frei lässt, jedoch zugleich bei Todesstrafe aus dem Bereiche seiner Herrschaft verbannt. Diese Verbannungsclausel nimmt in seinen Augen der geschenkten Freiheit allen Werth; Palamon, der wenigstens das Glück hat Emilien täglich zu sehn, hat in seinen eifersüchtigen Augen das weit bessere Los gezogen, während lezterer die Gefahren, welche den Arcita von der Emilia fern halten, für Seifenblasen erachtet, und daher erst recht der Leidenschaft der Eifersucht anheim fällt. Beide müssen indess schliesslich der harten Nothwendigkeit weichen; Arcita zieht heimwärts nach Theben, und Palamon bleibt im Kerker. Beide aber bleiben mit gleicher Unerschütterlichkeit ihrer verborgenen Liebe treu, und so ist denn nichts natürlicher, als dass Arcita unaufhörlich in seinen Gedanken die Möglichkeit erwägt, seine halbe Freiheit zur ganzen zu machen. Nach Verlauf eines oder zweier Jahre — der Dichter lässt es unbestimmt — erscheint ihm in einer Nacht der Gott Mercur, und befiehlt ihm:

To Athenes shalt thou wende [1]);
Ther is thee shapen of thy wo an ende [2]).

Gern und willig gehorcht Arcita. Er überzeugt sich durch einen Spiegel, dass der Liebesgram sein Antliz unkenntlich gemacht hat, thut überdies noch die Verkleidung eines schlichten Handarbeiters (pure labourer) an und begiebt sich in diesem Aufzuge, begleitet allein von einem ebenfalls entsprechend verkleideten Knappen (squier) nach Athen.

And to the court, fährt der Dichter wörtlich fort, he went upon a day,
And at the gate he proferred his service,
To drudge and draw [3]), what so men wold devise.

In Folge dessen nimmt ihn ein Kammerherr Emilias in Dienst; und Chaucer fährt fort:

A yere or two he was in this service,

1) ags. wendan; davon das noch gebräuchliche praeterit. went.

2) Der Rathschluss der Götter hat dort deinem Leid ein Ziel gesezt.

3) To drudge and draw = sich zu schinden und zu placken.

Page of the chambre of Emilia bright;
And Philostrate he sayde that he hight.

Der Pseudophilostrat kommt allmälig in Gunst.

And thus within a while his name is spronge [1])
Both of his dedes (deeds), and of his good tonge,
That Theseus hath taken him of ner,
That of his chambre he made him a squier.
. . . .
And thre yere (three years) in this wise his lif he hadde.

Mittlerweile — es war in der Nacht des 3. Mai — erringt aber auch Palamon durch Vergiftung seines Gefangenwärters die goldne Freiheit; und in derselben Nacht sucht er ein Versteck in einem Haine ohnweit Athens.

For shortly this was his opinion,

sagt Chaucer,

That *in that grove he wold him* [2]) *hide all day,*
And in the night than wold he take his way
To Thebes ward, his frendes for to preie (= pray)
On Theseus to helpen him werreie [3]).

Früh am andern Morgen erhebt sich indess Arcita, um dem Maien, zu Ehren Emilias, Hulde zu thun; und der Zufall leitet ihn in denselben Hain. Es ist unerlässlich, die Erzählung davon in dem herrlichen poetischen Gewande herzusezen, welches ihr Chaucer angethan. Er sagt:

The besy [4]) larke, the messager of day,
Saleweth [5]) in here (her) song the morwe [6]) grey;

---

1) Heute sprung. his name is sprung = sein Name ist bekannt, d. i. berühmt, geworden. — Ein echt germanischer Zug.

2) ags. für das heutige himself.

3) ags. werian, heute to war.

4) besy, entstanden aus dem ags. bŷsig, heute busy, ist nach heutiger Schreibart sicher als beesy zu denken.

5) Falsche Schreibart für salueth.

6) morwe muss schon als morow gemeint und also nur mangelhaft geschrieben sein; denn ags. heisst der Morgen mergen, merigen, oder morgen. Nicht übersehn darf übrigens das Adj. gray neben morwe werden; Chaucer trennt dadurch sorgfältig das Tagegrauen von der Aurora. Vrgl. 2. Aufl. meiner Studie S. 59 N. 2.

And firy Phoebus riseth up so bright,
That all the orient laugheth of the sight,
And with his stremes drieth in the greves [1])
The silver dropes, hanging on the leves,
And Arcite that is in the court real
With Theseus the squier principal [2]),
Is risen and loketh [3]) on the mery day.
And for to don [4]) his observance to May,
Remembring on the point of his desire,
He on his courser [5]), sterting as the fire [6]),
Is ridden to the feldes [7]) him to pley [8]),
Out of the court, were it a mile or twey [9]).
And to the grove of which that I you told,
By aventure his way he gan [10]) to hold
To maken him a gerland of the greves [11]),

---

1) ags. lautet die Wortform nicht grow, sondern graf, auch grawe; von der lezteren Wortform muss es — provinziel — eine Pluralform grewe gegeben haben; daher die greves. Phoebus, sagt Ch., steigt so feurig auf, dass der ganze Orient sich freut, ihn zu erschauen; und mit seinen Strahlen trocknet er in den Hainen die Silbertropfen, die an den Blättern hangen.

2) with ist hier, wie öfter bei Ch. und auch noch im heutigen Englisch in ähnlichen Wendungen in der Bedeutung des ags. with — gegenüber, bei, gebraucht. Er war zum ersten Gefolgsmann des Theseus selbst aufgestiegen.

3) looks.

4) ags. dôn; heute to do.

5) steed, Reitpferd.

6) sterting, vom ags. steortan, heute to start. sterting like fire = aufspringend als wäre er ganz Feuer, geht auf den Renner.

7) Heute fields.

8) to sport himself, sich zu ergözen.

9) Lysander sagt Mids. N. Dr. I. 1 zu Hermia:

in the wood, a league without the town
(Where I did meet thee once with Helena,
To do observance to a morn of May)
There will I stay for thee.

Ganz offenbar hat Shakespeare hierbei das Zusammentreffen der beiden Nebenbuhler in Chaucers Gedicht vor Augen gehabt

10) began. gan to hold steht in älterer deutscher Sprachweise für das einfache held.

11) Einen Kranz aus Waldblumen.

Were it of woodbind or of hauthorn leves[1];
And loud he song agen[2] the sunne shene.

Vrouwe Minne und vrouwe Aventiure, diese beiden Gottheiten der romantischen Ritterwelt führen aber den Arcita nicht bloss in den Hain, sondern sogar vor den Busch, in welchem Palamon sich versteckt hat, und fügen es, dass er just an dieser Stelle Halt macht, vom Pferde steigt, und seine Liebessehnsucht unbefangen den Lüften klagt. Dabei regt sich seine Leidenschaft so stark auf, dass er eine lange Weile wie entseelt zu Boden sinkt. Während dessen springt Palamon aus seinem Verstecke hervor und erweckt ihn mit der Drohung, er der waffenlose wolle ihn den bewehrten auf der Stelle ermorden, wenn er nicht seiner Liebe zu Emilien entsage. Hier zeigt sich nun das Band der Verwandtschaft, das beide Nebenbuhler verbindet, in echt altgermanischer Weise wirksam. Der tapfere Arcita nämlich beschwichtigt seinen Gegner durch das Versprechen, nach Athen zurückzureiten, von dort vollkommen rittermässige Ausrüstung für sie beide zu holen, deren er die bessere dem Palamon überlassen wolle; und dann solle der Zweikampf entscheiden, wer von ihnen beiden der würdigere Freier Emilias sei. Als echter Ritter geht Palamon mit Freuden auf diesen Vorschlag ein. Am andern Morgen[3] stellt sich Arcita, sein gegebenes Versprechen nach allen Richtungen hin erfüllend, ein, und der Zweikampf beginnt und wird bald so heftig, dass

Up to the ancle they foughte in hir blood.

Vrouwe Aventiure hat aber auch hier wider ihre Hand im Spiele; sie führt den Theseus, nicht sowohl als Störenfried, sondern vielmehr — wie es öfter einer guten Obrigkeit begegnet — als unerwünschten Ruhestifter herbei. Die Stelle, wo Chaucer dies erzählt, ist für die Characteristik des Theseus so wichtig, dass ich sie nothwendig hersezen muss. Er sagt:

---

1) woodbind = woodbine, Waldwinde, kommt auch im Sommern. Tr. vor. hauthorn erklärt Tyrwhitt auffallender Weise nicht; es ist das ags. hagudhorn, albaspina, Hagedorn, Weissdorn.

2) again. sunne-shene ist Sonnenschein.

3) Lysander und Demetrius treiben ihr Wesen 2 Nächte lang im athenischen Haine.

That — scil. Theseus — for to hunten is so desirous,
And namely at the grete hart in May,
That in his bed ther daweth him no day,
That he n'is clad [1]), and redy for to ride
With hunt [2]) *and horne, and houndes him beside.*
For in his hunting hath he swich (such) delite,
That it is all his joye and appetite,
To ben (be) himself the grete hartes bane [3]),
For *after Mars he serveth uow Diane.*
Clere was the day, as I have told er (ere) this,
And Theseus with alle joye and blis
With his Ipolita, the fayre quene,
And Emilia, yclothed all in grene,
On hunting ben (are) they ridden really [4]).
And to the grove . . . .
. . . .
Duk Theseus the streite way hath hold.

Dort trifft er die beiden kämpfenden Vettern, und gebietet ihnen — in echt germanischer Richterweise — Friede, und zwar bei Todesstrafe; ferner gebietet er ihnen — ebenfalls im altgermanischen Stile — bei gleicher Strafe anzusagen, worüber sie streiten. Palamon bekennt frei und offen, dass er Palamon und sein Gegner Arcita, sowie dass ihre nebenbuhlerische Liebe zu Emilia ihres Kampfes Grund sei. Hierauf verhängt Theseus über beide die Todesstrafe, lässt sich indess durch das Weinen und Fürbitten seiner Begleiterinnen zur Gnade erweichen. In der Rede, durch welche Chaucer den Theseus seine Gnade kund thun lässt, kommt u. a. folgender Passus vor:

A man mote ben a fool, other (whether) yong or old;
I wot it by myself *ful yore agon* [5]):

---

1) clothed. Besonders liebte er so sehr den grossen Hirsch im Mai zu jagen, dass ihn kein Taggrauen mehr im Bette fand, sondern er war stets schon vorher angekleidet.

2) Tyrwhitt erklärt: huntsman. Aus diesem huntsman wird im Mds. N. Dr. der „forester“.

3) ags. bana der Töter, Mörder. ben, ags. beôn.

4) royally.

5) yore ist aus ags. geâre = einst vor Zeiten, corrumpirt; überhaupt findet sich die ans Altfriesische erinnernde Corrup-

For in my time a servant was I on [1]).
And therfore sith [2]) I know of loves peine,
And wot how sore it can a man destreine,
As he that oft hath ben caught in his las [3]),
I you foryeve all holly this trespass [4]).

Theseus thut aber mehr; er nimmt die beiden Rivalen zu Freunden an [5]), und erkennt sie als würdige Freier der Emilia an. Da aber die Sache unter solchen Umständen erst recht zum Austrage gebracht werden muss, so verabredet er mit den beiden thebanischen Rittern, das Gottesurtheil [6]) des Kampfes solle zwischen ihnen entscheiden, und zwar solle dasselbe in feierlichster Weise auf einem Hoftage zu Athen ansgefochten werden, zu welchem sich beide Ritter in Begleitung von je hundert Gefährten innerhalb 50 Wochen einfinden sollen. Beide Thebaner nehmen den Vorschlag freudig an.

Nach echt germanischer Art geht Chaucer nun dazu über, die Anordnungen des Theseus behufs Herrichtung

---

tion des g in j häufig bei Chauc.; so unten foryeve (fries. jewa) für forgive u. s. w. agon ist = abgegangen, also die sprachlich correctere Form für ago. Die Worte sind zu übersezen: Ich weis es von mir selbst, wie es mir vor Zeiten — es ist freilich schon lange her — ergangen ist.

1) scil. on love.

2) ags. sith, später corrumpirt in since.

3) Nez.

4) So vergebe ich euch ganz und vollständig dies Vergehn, scil. diesen Friedensbruch.

5) Der Umstand ist durchaus nicht gleichgültig für den Sommernachtstraum, denn dort nimmt Theseus am Ende von IV. 1 den Lysander und Demetrius ebenfalls — wenngleich in einem moderneren Abstande, weil sie nicht wie Palamon und Acrita Prinzen, sondern seine eigenen Unterthanen sind — zu Freunden an.

6) Chaucer spricht allerdings den Namen Gottesurtheil nicht direct aus; dass es sich aber im vorliegenden Falle um ein solches im strengsten Sinne handelt, macht schon Chaucers später zu besprechende Schilderung des Turnirplazes zweifellos. Ueberdem übersehe man auch nicht, wie sorgfältig Chaucer den gerichtlichen Formalismus des altgermanischen Rechts berücksichtigt — die Gerichtsfrist, und Mitkämpfer!

der „hochgezît“ zu beschreiben. Diesen Theil des Gedichtes überspringt Brink in seinem Referat vollständig, wie er denn auch über das Turnier selbst und den darauf folgenden Schluss des Gedichtes mit wenig Worten hinweg geht; in diesen Dingen steckt indess ein viel zu werthvolles Material, um einen richtigen Standpunkt für die historische Auffassung des Sommernachtstraumes zu gewinnen, als dass ich seinem Wege folgen könnte.

Zunächst sind einige Passagen aus der Beschreibung des Turnierplazes hervorzuheben.

And for to don his rite and sacrifice,

erzählt Chaucer,

He estward hath upon the gate above,
In worship of **Venus** goddesse of love,
Don make an auter (altar) and an oratorie;
And westward in the mind and in memorie
Of **Mars** he maked hath right swich another,
That coste largely of gold a fother [1]).
And northward, in a touret on the wall,
Of alabastre white and red corall
An oratorie riche for to see,
In worship of **Diana** and chastitee,
Hath Theseus don wrought in noble wise.

Nun folgt eine allegorische auf die Venus Bezug habende Partie, aus welcher ich hervorhebe:

First in the temple of Venus maist thou see
Wrought on the wall, full pitous to beholde,
The broken slepes (sleeps) and the sikes [2]) cold
The sacred teres [3]), and the waimentinges [4]),
The firy strokes of the desiringes,
That loves servants in this lif enduren;

---

1) ags. fôther = das Fuder. Der Altar des M. kostete reichlich — largely — ein Fuder Gold.

2) Tyrwhitt meint sike sei ein dem Ags. entprossnes Wort für sigh; das ist indess evident falsch. sike — der heutige Engl. würde schreiben syke — ist das ags. seôce, das dem heutigen sicness durchaus gleich steht. sikes cold halte ich für Fieberschauer.

3) Heute tears.

4) lamenting.

The othes [1]), that his covenants [2]) assuren.
Pleasance and hope, desire, foolhardinesse [3]),
Beaute and youthe, baudrie and richesse,
Charmes und forces, lesinges [4]) and flaterie,
Dispense, besinesse [5]) and jalousie,
That wered of yelwe [6]) goldes a gerlond,
And had a *cucow* sitting on hire hond.

Der Kuckuk ist das germanische ornithologische Symbol der Verführerin Frau Venus; das antike Symbol, Venus Tauben, fehlt auch nicht, wie ich sofort zeigen werde.

Ich überspringe nur einige Verse, lasse dann aber den Dichter selbst weiter sprechen. Der Erzählung von der Ausstattung der Tempelgrotte der Venus lässt Chaucer folgende Erwägung einer practischen Lebensanschauung einfliessen:

Thus may ye seen, that wisdom ne richesse,
Beaute ne sleighte [7]), strengthe ne hardinesse,

---

1) oaths

2) Tyrwhill erklärt: convenient, sentable; mich deucht, mit Recht. hir covenants sind offenbar die, welche sich mit ihr einlassen. Dass diese Darstellung auf Sh eingewirkt hat, beweist u. a. Mids. N. Dr. I. 1, das Gespräch zwischen Lysander und Hermia, und vor allem die Declamation Helenas nicht so wohl über „das Wesen", wie die Praxis „der Liebe".

3) Genau unser Tollkühnheit.

4) Tyrwhitt erklärt: lie, falsity. Das Wort ist handgreiflich ein corrumpirtes (italien.) lusigna = Lockung, Reizung, und ist daher ein synonym von flaterie, nur etwas mehr in das unmittelbar Praktische spielend.

5) business; Gegensaz zu dispense. besinesse scheint der Minnedienst, dispense die kränkende, Eifersucht erweckende Enthebung von demselben zu bedeuten.

6) yelwe ist genau dieselbe Orthographie wie morwe. — Die bisher angeführten Bilder, meint Chaucer, hatte Theseus als goldene Weisheit, zur Warnung der Jugend, wie eine Guirlande malen lassen, welche die Venus umgab. — Im folgenden Verse ist zu verstehn: And she — scil. Venus — had a c. in the hond . hond statt hand ist noch ags. Form.

7) Tyrwhill erklärt evident falsch: contrivance; er scheint — da er, ganz richtig, die ags. Abstammung des Wortes hervorhebt — an das verb. slîtan gedacht zu haben. sleighte kann nur aus einem ags. femin. entsprungen sein, das unserem ahd.

Ne may with Venus holden champartie [1]),
For as hire liste the worlde she may gie [2]).

Dann folgen wider ein Par Verse, die hier interesselos sind, worauf der Dichter fortfährt:

The statue of Venus glorious for to see
Was naked fleting [3]) in the large see.
. . . .
. . . .
A rose gerlond fresh, and well smelling,
Above hire hed hire doves flattering.
Before hire stood hire sone Cupido,
Upon his shoulders winges had he two;
And blind he was, as it is often seene;
A bow he bare and arwes [4]) bright and kene.

Die Beschreibung des Mars bietet hier kein Interesse; ein desto grösseres aber folgende Verse aus der Beschreibung Dianens und ihrer Tempelgrotte:

This goddesse on a hart ful heye sete [5]),
With smale houndes all about hire fete [6]),
And undernethe hire feet she hadde *a mone,*
Waxing it was, and shulde wanen sone.

---

slihti, slēhti = Schlichtheit, Gradheit entspricht, das ich aber leider nicht nachweisen kann.

1) champartie = sors, Antheil am folcland oder bôcland; hier offenbar = Grundbesiz überhaupt. Chaucer meint: Nicht Schönheit noch Gradheit, Kraft noch Kühnheit vermöchten ihren heimischen Herd (champartie) gegen die Venus zu behaupten.

2) Tyrwhitt: to guide, was richtig scheint.

3) (Tyrwh.) floating.

4) Widerum dieselbe Schreibart wie morwe und jelwe.

5) heye = high, sete = sat.

Hier scheint — abgesehn von der bekannten antiken Darstellung der Artemis — die Sage von der Genofeva eingewirkt zu haben.

6) Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die ganze Passage, in welcher diese Stelle vorkommt, durchaus selbständige Dichtung des Chaucer ist. Ihr Einfluss auf Shakespeare tritt im Mids. N. Dr. zu Anfang höchst fühlbar hervor in dem: Now bent in heaven. Dort findet sich auch ein sehr lebhafter Anklang an den zweitfolgenden Vers, wie der Leser ohne weiteres erkennen wird.

In gaudy grene hire statue clothed was [1]),
With bow in hand, and arwes in a cas.
Hire eyen caste [2]) she ful low adoun,
Ther Pluto hath his darke regioun.
A woman travailing was hire beforne,
But for hire childe so longe was unborne
Ful pitously *Lucina* gan she call [3]),
And sayed: helpe, for thou maist best of all.

Nachdem Chaucer seine Beschreibung vollendet, lässt er die beiden ritterlichen Prinzen von Theben mit ihren je hundert Gefährten heranziehn. Sie nahen sich, der altgermanischen Sitte gemäss, mit Spiel und Gesang, und der Dichter vergisst nicht — ebenfalls nach echt deutscher Art — die hervorragenden Degen eines jeden Zuges zu schildern. Dann folgen die Vorbereitungen zum Turniere. Des Zusammenhanges wegen sei aus diesem Theile des Gedichtes erwähnt, dass Arcita zum Mars, Palamon aber zur Venus um Verleihung des Sieges betet, und dass beide Götter die Bitte gewähren. Für die Geschichte des Sommernachtstraumes selbst aber scheint es mir sehr erheblich, dass Emilia vor Beginn des Kampfes ein Gebet an die Diana richtet mit der Bitte, sie möge sie vor dem Ehebündnisse bewahren und als ihre unberührte Jungfrau erhalten, dass aber Diana dieser Bitte die Gewähr versagt. Die Worte des Theseus I. 1:

But earthlier happy is the rose distill'd u. s. w.

dürfen sicherlich mit diesem Theile des Gedichtes in einen gewissen Causalzusammenhang gebracht werden.

Nach diesen feierlich ernsten Vorbereitungen der Betheiligten beginnt das wirkliche Turnier. Eine Weile ist

---

1) Mit frischem (gaudy) Grün war ihre Statue bekleidet. — Der Vers ist für die Symbolik des Sommernachtstraumes von höchster Bedeutung.

2) Nicht chaste, sondern caught. Sie senkte ihren Blick nach der Gegend u. s. w.

3) Ein kreisendes Weib lag vor ihr; sie hub an nur (but) für ihr Kind zu bitten, so lange es noch ungeboren war. Es ist bemerkenswerth, dass Chaucer hier der Diana Lucina über ihren eigentlichen Beruf als Helferin der Gebärenden hinaus noch den Beruf beilegt, das neugeborne Kind selbst zu beschützen.

gekämpft, da plözlich verkündet Theseus das Gebot, es dürfe nicht mit tötlichen Waffen gekämpft werden, noch solle der Kampf irgend welchen tötlichen Ausgang haben[1]; er selbst werde als Kampfrichter über den Besiz von Emiliens Hand entscheiden[2]. Der gerechte Richterspruch erkennt schliesslich dem Arcita diesen Besiz zu. Arcita glaubt schon gewonnen Spiel zu haben; doch jezt bewährt sich zu seinem Verderben das vorbedächtig vom Dichter gesprochene Wort: For as hire liste, the worlde she may gie. Venus hat den Saturn um Beistand gegen den Mars aufgerufen, damit ihre Zusage an Palamon ungebrochen bleibe; und Saturn hat sie mit dem Räthselwort beschwichtigt: Ihr sollt beide recht behalten. Jezt, im entscheidenden Augenblicke verlangt nun Venus, dass Saturn sein Versprechen wahr mache. Und er thuts. Arcita ist nach dem Kampfe, in welchem er aus dem Sattel gehoben war, wider hoch zu Ross gestiegen, um — der schöne Mann — vor der schönen Emilia, seiner Braut vorbei zu paradiren. Da plözlich — er ist grade vor Emiliens Balcon angekommen — spaltet sich die Erde; aus der Unterwelt steigt eine Furie auf, vor welcher Arcitas Pferd sich so entsezt bäumt, dass es den Reiter mit derartig furchtbarer Gewalt abwirft, dass er sofort todeswund in des Theseus Pallast geschafft werden muss.

Man giebt die Hoffnung noch nicht auf, den Arcita zu retten, und lässt deshalb die Lustbarkeiten noch 3 Tage währen; dann aber nimmt die hochgezît ein Ende, die „Gäste“ ziehn heim.

---

1) Dieser Zug kehrt bei Shakespeare in unveränderter Jugendfrische der Naivität wider, indem Robin die beiden nebenbuhlerischen Liebhaber zwar bis zur mondsüchtigen Raserei reizt, dennoch aber ihr gegenseitiges Zusammenkommen verhindert.

2) Daraus ist in Mids. N. Dr. I. 1 das Urtheil des Theseus auf die Klage des Aegeus entstanden, wie denn auch am Schlusse von IV. 1 der Herzogrichter Theseus es ist, der die Pare zusammenspricht.

Aegeus — um dies beiläufig zu erwähnen — ist bei Chaucer, der echten Sage entsprechend, der alte und weise Vater des Theseus.

Die Hoffnung auf Arcitas Rettung trügt. Als derselbe seinen Tod nahen fühlt, legt er — mit echt germanischer Verwandtentreue — noch Fürbitte bei Emilien für Palamon, den braven Ritter, seinen geliebten Vetter ein. Darauf stirbt er.

Nun lässt Chaucer eine ausgedehnte Beschreibung von Arcitas Leichenfeier folgen, die hier nicht interessirt.

Nach einigen Jahren haben die Griechen den Schmerz über Arcitas Verlust verwunden.

By processe and by lengthe of certain yeres [1]),

sagt Chaucer,

All stenten [2]) is the mourning and the teres
Of Grekes, by on [3]) general assent.

Jezt beschliesst das Parlament zu Athen — in echt englischer Weisse — dass Prinzess Emilia dem Prinzen Palamon ihre Hand reichen soll, und Herzog Theseus, sowie die beiden Betheiligten stimmen zu.

Das Gedicht schliesst mit folgenden Versen:

Betwixen hem [4]) was maked anon the bond,
That highte matrimoine or mariage,
By all the conseil of the baronage.
And thus with all blisse and melodie
Hath Palamon ywedded Emelie.

Die erste unmittelbarste Wahrnehmung, welche der Leser aus vorstehendem Referate schöpfen wird, ist, dass Chaucer der Theseussage ein so durchaus germanisches Gewand angethan hat, dass sich in Shakespeares Phantasie die Verbindung derselben mit der germanischen Elfenmythologie ohne den geringsten ästhetischen Widerstand voll-

---

1) Brink macht daraus das tempus legitimum des Trauerjahres, von dem doch in diesem Falle — abgesehen von allen ästhetischen Rücksichten — gar keine Rede sein kann.

2) to stente, partic. praeterit. stenten ist, ganz das ags. stentan = stumpf machen, dumm machen. Die Constr. stenten is, ist syntaktisch falsch; es müsste heissen: stenten are. Durch Verlauf und Länge einiger Jahre, meint Ch., haben sich Klagen und Thränen abgestumpft.

3) one.

4) scil. Emilia und Palamon.

ziehen konnte. Dennoch aber muss behauptet werden, dass diese Verbindung so wie sie uns im Sommernachtstraume entgegen tritt, etwas von dem pedantischen Maskenstil Lylys und Spensers an sich hat. Die Färbung der Theseussage hat bei Chaucer einen schärfer ausgesprochenen nationalen Ton, als bei Shakespeare, weil sie durchaus gleichmässig in das Bereich der ritterlichen Romantik eingeführt ist, von welchem sich Shakespeare durchaus fern gehalten hat. Shakespeare beweist die gigantische Gestaltungskunst seiner Phantasie vielmehr darin, dass er der Sage den Stempel seiner eigenen Zeit aufrückt; eine Leistung, welche gegenüber der voll ausgeprägten Ritterromantik Chaucers die höchste Bewunderung verdient. Das Hauptmittel, welches Shakespeare angewandt hat, die chronologische Temperatur und Coloratur der Theseussage in dieser modernisirenden Richtung zu verändern, ist die Antimaske, welche die Handwerker-Rüpel aufführen, und welche auch sonst eine ausserordentlich wesentliche Rolle im ganzen ideellen Zusammenhange des Stückes spielt. Beiläufig bemerkt, ist durch den Zusammenhang des Sommernachtstraums mit The Knightes Tale auf alle Fälle auch definitiv die Frage entschieden, dass es keinen grösseren Fehler bei der Aufführung des Sommernachtstraums geben kann, als die antik griechische Gewandung; derselbe ist auf dem Globetheater ganz sicher im Costüme der damaligen Zeit gespielt [1]).

Obwohl aber Shakespeare die chronologische Coloratur der Theseussage geändert hat, so ist er doch betreffs der Charakterzeichnung durchaus dem Chaucer treu geblieben; sein Theseus ist in Wahrheit der chaucersche Theseus; und Brink hat deshalb — ebenso wie Kurz — ungewollt die ganze

---

1) John Gilbert, der Illustrator des hallbergerschen Sammelwerks von Shakespeare-Uebersezungen hat freilich die Sache anders erfasst; die klozigen monstra, die er in dem lieblichen Neste des Sommernachtstraums ausgebrütet hat, sind alle in „antikes" Gewand gesteckt, um wenigstens etwas „Classisches" an sich zu haben. Wie jemand nach Konewka noch solche Calibane zum Sommernachtstraume hat entwerfen können, wird übrigens für den künftigen Kunsthistoriker noch ein recht interessantes Problem sein.

Essexhypothese erschlagen, indem er derselben beizuspringen suchte. Denn so gewiss es ist, dass Chaucer keine Ahnung davon haben konnte, welchen Charakter dermaleinst der Graf Essex haben würde, so gewiss ist, dass Shakespeare, als er seinen Theseus schuf, mit keinem Gedanken an diesen gedacht haben kann, weil er überall dem Chaucer folgte. Es soll kein zweiter Fall nachgewiesen werden, wo Shakespeare in der Entwicklung der psychischen Triebfedern eines seiner Charaktere so wenig über das systematische, das heisst dispositionsmässige Aufzählen der in Betracht kommenden Eigenschaften hinausgegangen wäre, wie beim Theseus. Er lässt an geeigneter Stelle, aber wie es der allegorische Maskenstil mit sich bringt, immer in Vereinzelung hervortreten: 1) seine Eminenz über die gemeine Leidenschaft, vertreten durch die Macht der geschlechtlich verlangenden Liebe; 2) seine Naturfrische, symbolisirt in seiner Jagdliebe und seiner Neigung zu edler Ergözlichkeit und freier Geselligkeit; 3) seine Heldenhaftigkeit; und endlich 4) seine angeborne, durch die Ueberwindung der gemeinen Leidenschaft zur absolut freien Technik gesteigerte Künstlerschaft. Zwischendurch wird — ebenfalls wider in der Vereinzelung wie bei dem Epiker Chaucer — an der gehörigen Stelle auch ein Lichtstrahl in des Theseus Vergangenheit geworfen, der ihn nicht weniger als Diener der Venus erscheinen lässt, wie die jüngeren Prinzen Arcita und Palamon. Welcher von diesen Zügen fehlt bei Chaucer? Kein einziger; insbesondere scheint auch des Theseus Künstlerschaft bei Chaucer ganz so vollkommen entwickelt wie bei Shakespeare. Ich erinnere nur an das, was ich über die künstlerische Ausstattung des Turnierplazes zu berichten gehabt habe, und was Brink mit so ungerechtfertigtem Stillschweigen übergangen hat; und ich füge hinzu, dass Chaucer seine Beschreibung des Turnierplazes mit folgenden Versen schliesst:

> Now ben these listes [1]) made, and Theseus
> That at his grete cost arraied thus
> The temples, and *the theatre everidel* [2]),
> When it was don, him liked wonder wel.

1) Die Schranken des Turnierplazes.
2) Tyrwhitt erklärt s. v. idel: „Adject. saxon. idel = fruit-

Obgleich aber Shakespeare seinem Theseus keinen einzigen Zug geliehen hat, den nicht auch Chaucers Theseus hat, so ist er doch überall seinen eigenen Weg gegangen, wo es sich darum gehandelt hat, in seinem Gesammtbilde das von Chaucer entworfene Gemälde nachzubilden. Ueberall steht er in dieser Hinsicht nicht weniger unter der Herrschaft seines eigenen Concretismus, wie bei der Frage, ob romantische oder moderne Coloratur. Nur in einem einzigen und zwar in dem zulezt berührten Punkte sei dies noch nachgewiesen.

Die Künstlerschaft des Theseus erscheint bei Chaucer als rein äussere Zuthat der edlen Fürstlichkeit und Ritterlichkeit. Aeusserlich ähnlich bei Shakespeare; aber dennoch grundverschieden. Der künstlerisch tief harmonische Zug des shakespeareschen Theseus tritt nicht erst, wie bei Chaucer bei Gelegenheit einer Festivität hervor; er macht sein ganzes Wesen aus; seine keusche Naturfrische ist der Quell dieses Zuges, und wird widerum durch denselben gespeist. Auf der Jagd selbst belebt und beherrscht er ihn, und wie Göthe einst in Ilmenau den Kühen für ihren Weidegang wohl gestimmte Glocken kaufte, so hält dieser Theseus darauf, dass das Gebell seiner Hunde einen wohllautenden Einklang giebt.

My hounds are match'd in mouth like bells,
Each under each,

versichert der jagdfreudige Mann seiner Braut.

Ich bemerke nur noch, dass Brink die Diana des Montemayor für diejenige Quelle hält, welcher Shakespeare den Stoff zur Liebesintrigue zwischen Demetrius und Lysander entlehnt habe. Dem habe ich im Ganzen keinen Widerspruch entgegen zu sezen; doch bleibt deshalb immer wahr, was ich S. 172 über den Zusammenhang dieses Theiles der Dichtung mit Lylys Euphues gesagt habe.

---

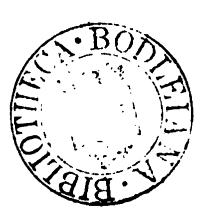
less". Dass das hier nicht passt, ist klar; das ags. Adj. ídel bedeutet aber auch: glänzend; und unser everidel besagt: für alle Zeit glänzend, d. h. massgebend. the theatre everidel sagt: die für alle Zeit glänzende Schaubühne; nämlich der Balcon, von welchen aus das Turnier angesehen werden sollte.

Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen

von

E. Hermann.



Abtheilung III.

Shakespeare und Huon; Shakespeare und Dunbar; Shakespeare wider Robert Greene, Marlowe und Nash.

Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann & Comp.

1879.

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Vorrede.

Mit dieser III. und IV. Abtheilung übergebe ich dem Leser den Schluss meiner mühsamen und — leider — umständlich langwierigen Untersuchung über die Bedrängnisse und Anfechtungen, durch welche Shakespeares Genie kämpfend zu seiner selbstbewussten Grösse gesteigert ist. Ich kann die Hand nicht lassen von diesem Werke ohne ein Wort der Versöhnung auszusprechen, das ich — wenn überhaupt — erst jezt mit Erfolg sprechen konnte, wo sich die Grundlagen meiner Ansicht in ihrer Totalität überblicken lassen; und das, wie ich hoffe, hie und da die gute Stätte finden wird, welche die Treuherzigkeit verdient.

Der Weg, den wir geschritten, war, wie gesagt, lang und mühsam; die wenigen aber, die im Stande gewesen sind und Lust gehabt haben, selbstdenkend sich meinen Schritten anzuschliessen, werden erkennen, dass wir nicht vergebens gewandert sind. Im ersten Augenblicke vielleicht sezt sich der eine und andere ohne Frohmuth nieder, erwägend, dass ihm seine Anstrengung zwar historische Erkenntniss eingetragen, dafür aber den Genuss der Schönheit ge-

raubt habe, der dichterischen Schönheit, an welcher unsere utilitarische Zeit ebenso arm ist, wie sie von seichtem ästhetischen Wässerlein überträuft. Doch sei getrost, du treuer Leser und Mitarbeiter; auch die Schönheit ist unsere Begleiterin gewesen, und sie soll dir jezt, wo die Arbeit gethan, das heitere Antliz ihrer erquickenden Frühlingsmorgensonne entschleiern. Noch in der Vorrede zur vorigen Abtheilung, ja selbst noch in meiner Schlussbemerkung zu der nachstehenden III. habe ich meinen eigenen Standpunkt durch die petitio principii ästhetisch zu decken gesucht, dass eine sinnbildlich allegorische Dichtung eben als gedankenvolles Sinnbild unter Umständen sehr wohl fähig sei, unser Gemüth ästhetisch kraftvoll zu beeinflussen, zu stimmen. Je schärfer ich darüber nachdenke, desto mehr erkenne ich indess, dass ich damit den eigentlichen Kernpunkt der ästhetischen Differenz zwischen meinen Gegnern und mir nicht getroffen, und also auch nicht ausgeglichen habe. Nicht um diese abstracte Möglichkeit handelt es sich zwischen uns, sondern um eine sehr bestimmte concrete und richtige Empfindung, welche die Lecture des Sommernachtstraums in uns erregt. Das Gefühl ist richtig, was jene Männer beseelt, die immer und immer gegen mich den Einspruch erhoben haben: der Sommernachtstraum ist nichts als ein heiterer Traum. Er ist, man muss es sagen, das Traumgedicht der Dichtung schlechthin; und er soll es sein. Im Gegensaz zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen hat Shakespeare die Traumgestalt der echten Dichtung, jene zauberhafte, unbegrenzte, nur durch den Silberschein des Mondes erleuchtete, selbst in den kleinsten Theilen unendlich regsame Aetherwelt dargestellt, für welche wir kein anderes Wort haben, als: die Welt der Dichtung. Drastisch spricht der Dichter

selbst im Epiloge diese Wahrheit aus, indem er seinen kindlichen Hauptelfen sagen lässt:

> If we shadows have offended,
> Think but this, and all is mended,
> That you have but slumber'd here,
> While these visions did appear.

Wider Willen und — seiner Art gemäss — hämisch verzerrend hat auch sogar Nash die lebhafte Empfindung dieser ihm höchst unliebsamen Thatsache bezeugt, indem er karrikirend das Solstitium zum Träger des Himmelsgewölbes macht (vrgl. IV. 690). Die Aesthetik, das ästhetische Gefühl behält also recht, wie es denn überhaupt seiner Natur nach nicht mit sich disputiren lassen kann. Aber auch der Historiker, auch ich behalte recht.

> Ich kenne dich — heisst es in Göthes Zueignung — ich kenne deine Schwächen,
> Ich weis, was Gutes in dir lebt und glimmt;
> — So sagte sie, ich hör sie ewig sprechen —
> Empfange hier, was ich dir lang bestimmt!
> Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
> Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
> Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
> Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Worte, die als Motto dienen können für jedes Gedicht Shakespeares, die aber für den Sommernachtstraum förmlich epigrammatisch sind. Der Traum des Dichters besteht, wie sein eigener Epilog sagt, aus einer Reihe von Visionen, welche durch physische Eindrücke empfangen, sich unwillkürlich zu gegensäzlichen Widerspiegelungen der empirischen Wirklichkeit gestalten. Da steckt der historische Gehalt, der dem Geschichtsforscher seinen Freibrief ertheilt.

Denn obwohl dieser historishe Stoff zu vollkommener aetherischer Harmonie bis zur Ungreifbarkeit formal vergeistigt ist, so hat es des Dichters Phantasie dennoch verstanden, seine Visionen mit Gedankenschnelle und auf Augenblicke sich in compacte Realitäten verwandeln zu lassen, um dann wider ganz in seiner traumhaften Aetherwelt zu zerfliessen; und sie hat es verstanden, die Momente derartiger Metamorphosen zugleich durch scharfes electrisches Licht zu erhellen. Der Leser, der sich die Mühe genommen, meinem holperigen Pfade zu folgen, ist in den Stand gesezt, auf eigne Hand eine Vergleichung der shakespeareschen Technik mit derjenigen von Nash vorzunehmen, und das wird ihn überzeugen, dass es nicht blosse Worte sind, die ich hier mache. Es steckt etwas übernatürlich geheimnissvolles, das heisst absolut geniales in diesem Metamorphosiren; und dies Geheimniss ist es, was nicht mich von meinen ästhetischen Gegnern, sondern lediglich diese von mir bisher getrennt hat. Diese Herren haben die entfernter zurück liegende Verstandesoperation, auf welcher dies Metamorphosiren seinem lezten Grunde nach ruht, zu weit in den Vordergrund geschoben und deshalb die mannigfachen polemisch satirischen Beziehungen des Sommernachtstraums nicht anders zu erklären gewusst, als durch ein directes, eigenmächtiges Eingreifen des Verstandes in die Thätigkeit der Phantasie, der Dichtkunst. Meine ganze Darstellung berechtigte sie auch vollkommen zu solcher Annahme, weil ich dies Wort der Verständigung eben erst nach gethaner Arbeit aussprechen konnte. Eine solche hausbackene „Erklärung“ heisst in der That den Dichter zum Schreiner machen, also grade zu dem, was Shakespeare verspottet. Es giebt indess keine zweite shakespearesche Dichtung, die von diesem Fehler reflectirter Verstandesmässigkeit so sehr

frei ist, wie der Sommernachtstraum, in dessen Gewebe ich kaum eine einzige Masche auf directes Eingreifen der Reflexion zurückführen möchte. Hier ist alles absolute Genialität, der Glückswurf einer souveränen Phantasie, welcher ein Verstand als Vorarbeiter dient, der ihr an Stärke nichts nachgiebt, der mit zähem Fleisse vorher den Boden vollkommen untersucht, liniirt und numerirt hat, auf welchem sie ihren Tanz aufführen soll. Gestatte der Leser, dass ich diese Thatsache noch kurz historisch an der Entstehungsgeschichte des Sommernachtstraums erläutere. Ich habe Einleitung S. 27 gesagt: Oberons Vision sei wahrscheinlich zu einer Zeit „gedichtet", wo Shakespeare sich ganz theoretischen Anschauungen hingegeben habe; ich hätte sagen sollen „entstanden". Meine Vermuthung ist mit dieser Aenderung wahrscheinlich richtig. Oberons Vision betrachte ich als den eigentlichen Urbestandtheil des Sommernachtstraums, der in Shakespeares Phantasie früher Gestalt gewonnen haben muss, wie die übrige Dichtung. Diesem Theile sieht man es aber auch genau an, dass er Gestalt gewordene Reflexion ist, der absolut formale Ausdruck eines vollendeten, starken kritischen Reflexionsprocesses. Nach Abschluss dieses Reflexionsprocesses hat aber der Verstand nirgends mehr bei dieser Formgebung eingegriffen, sondern er hat sich als unthätiger Zuschauer in den Hintergrund zurückgezogen, um die Phantasie allein ihr Spiel treiben zu lassen. Hätte der Verstand auch nur einen Finger gerührt, so müsste die Form eine tendenzmässig raffinirte geworden sein, wie die Formen der nashschen und lylyschen Allegorien, was sie entschieden nicht ist; hätte dagegen der Verstand nicht vorgearbeitet gehabt, so würde die Phantasie planlos und ziellos in die Irre gegangen sein, nebelhafte Frazen anstatt eines wahren Kunstgebildes geschaf-

fen haben. Von dem Mittelpunkte der Vision Oberons aus hat sich dann die Form des Sommernachtstraums im grossen Ganzen von selbst ergeben, so dass die Detailausführung, die übrigens ihrerseits noch unter dem unverkennbaren Einflusse lebhafter empirischer Eindrücke steht, dem Dichter keine weiteren Schwierigkeiten gemacht haben kann. Grade aber weil Shakespeare von Oberons Vision als seinem Kernpunkte ausgegangen ist, grade deshalb musste auch das Wesen der Dichtkunst seine plastisch begeisternde Idee werden, und grade daher ist es gekommen, dass die Form des Sommernachtstraums die — ich kanns nicht anders sagen — Form der Dichtung oder dramatischen Kunst schlechthin geworden ist.

Und nun noch eins, was sich eigentlich jezt schon von selbst versteht, was aber dennoch als nothwenige Ergänzzung der Vorrede zur II. Abtheilung ausdrücklich gesagt werden mag.

Faust spricht dem pedantischen Stubenhocker Wagner gegenüber das echte Dichterwort aus:

Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sizt ihr nur immer, leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmauss,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen raus! u. s. w.

Die Masse von Anspielungen, welche ich im Sommernachtstraume nachgewiesen habe, muss dem Leser gradezu erdrückend erscheinen; und selbst wenn er sich ganz auf den Standpunkt der eigenen Zeit Shakespeares versezt, wo die antiquarischen Trümmer, die ich mit mühevoller Arbeit aus

dem Schutte der Zeit herausgewühlt und zu Haufe getragen habe, noch volles Leben hatten, kann es ihm doch leicht scheinen, als machten alle diese „Anspielungen“, „Beziehungen“ u. s. w. den Sommernachtstraum nur zu einem „Ragout aus anderer Schmauss“. Doch dem ist nicht so. Grade dieser ungeheuren Stofffülle gegenüber zeigt sich erst recht jene geniale Ueberlegenheit von Shakespeares Dichterphantasie über den reflectirenden Verstand; und es kann kein glänzenderes Zeugniss für die künstlerische Vollendung des Sommernachtstraums geben, als dass heute die Aesthetik durch meine antiquarischen Nachweisungen sich so gekränkt fühlt. Ueberall ist der allerdings massenhafte fremde Stoff nichts gewesen für Shakespeare als historisches Motiv, wie ich dies ja auch immer gesagt habe; die Formgebung, also die eigentliche Kunstproduction ist durchaus selbständiges Werk geblieben, deren Geseze die Organisation seines ganzen Kunstwerks vorgeschrieben haben. Was ist aus Spensers Thränen der Musen geworden! was — vor allem — aus dem deutschen Peter Squenz! Denn dass der Rüpel-Tragicomödie in der That der deutsche Peter Squenz zu Grunde liegt, glaube ich in meiner lezten Abhandlung definitiv bewiesen zu haben.

Unter solchen Umständen wird man weder die Sinnbildlichkeit des Sommernachtstraums noch auch die Massenhaftigkeit der „Anspielungen“, welche er enthält, gegen mich ästhetisch, richtiger kritisch, verwenden können; noch auch wird man mir nachsagen dürfen, dass ich die Kunstfreude, die uns der Dichter gewährt, zerstört habe. Ich habe sie nur auf — freilich lange — Augenblicke verzögert, um sie endlich desto wirksamer widerherzustellen.

Mag dies Wort zur Verständigung dienen! Aufrichtig — nicht gleisnerisch ängelnd — ist es wenigstens gewiss ge-

meint. Zur Beglaubigung noch ein Sündenbekenntniss. Ich vermuthe, dass ich mich geirrt habe in der Behauptung, William Hazlitt, der ält. sei der Herausgeber der von mir bei Summer's last Will benuzten Ausgabe von Dodsleys old plays; der Herausgeber ist leider nicht genannt; keiner der beiden Hazlitts scheint sich aber bis jezt mit Dodsley befasst zu haben. In der Sache selbst sind die Ausstellungen, welche ich gegen den Commentator und Herausgeber von Summer's last Will erhoben habe, durchaus begründet, und so mag sie denn auf sich nehmen, wem sie gebühren, wenn anders er noch unter den Lebenden weilt.

Damit nehme ich Abschied von meinem Werke. Seine Devise seien Prosperos Worte:

to the elements
Be free, and fare thou well!

Berishtigungen.

Abthlg. II, S. 432, Note, Zeile 9 statt loud ist zu lesen laud.

Abthlg. III, S. 660: when his father is a jolly, mild, quiet old man, and stands still and does nothing.

Es ist ein starker Missgriff von mir gewesen, Marlowe und Greene zum Vater des Back-winter machen zu wollen, weil Nash zufällig auch sie in die Personification des Winters mit einbegreift. Der Vater des Good-fellow Back-winter ist kein anderer als der Schöpfer des Puck Robin Good-fellow, das heisst Shakespeare. „a joly, mild, quiet man“ u. s. w. sind nichts als eine Stichelei darauf, dass Shakespeare sich im gewöhnlichen Umgange nichts von seiner Antipathie gegen Nash und Genossen hat merken lassen. Das soll ihm hier als moralische Zweideutigkeit, vielleicht sogar als feige Heuchelei ausgelegt werden. Denselben Vorwurf erhebt Ben Jonson gegen Shakespeare, und zwar zu gleichem Zwecke, in einer Stelle des Volpone, die ich unbesprochen gelassen habe. Der wirkliche Aesthetiker kann indess nicht anders handeln, des ist Schiller Zeuge (vrgl. den 27. — lezt. — der Briefe üb. ästhet Erziehung des Menschen); er hat das Bedürfniss auch im gesellschaftlichen Leben, nicht angelernte, „elegante“ Manieren, wohl aber die echt humane Feinheit des guten Tons walten zu lassen. Doch, wehe! wehe! hier bin ich ein Prediger ohne gute Werke, und die Strafe dafür wird mich ereilen; denn — ich sage es selbst offen — es ist sehr unrecht, und meiner Sache nachtheilig, dass ich so häufig eine zu scharfe Zunge gezeigt habe. Doch so gehts; beim Disputiren wird man warm, heiss und zulezt hizig.

Zus. zu Abthlg. III, S. 652, N. 1: „Beides veranlasst durch Bottoms: Hold or cut bowstrings.“
Nur zum Theil; hauptsächlich durch Thisbes Einladung zum „meeting“ „at Ninny's tomb.“ (III, 616).

Abthlg. III, S. 661: we be not non plus in the latter end of the play. Zu verstehen ist: Wir dürften uns wohl nichts desto weniger (non plus) noch immer im Schlussacte des Stückes befinden (der Conjunctiv: be!) Das heisst: dem Sommernachtstraume zum Troz haben sich die Verhältnisse der londoner Bühne nicht geändert. Vrgl. die ganz ähnliche Bemerkung Jonsons im Volpone, Abthlg. II, S. 410: The very day etc. Dass Shakespeare in beiden Fällen nicht daran gedacht hat, die realen Verhältnisse im Handumdrehen zu ändern, sondern nur als Wahrheitszeuge aufgetreten ist, um diese selbst wirken zu lassen, ist selbstverständlich.

Abthlg. III, S. 664, Note 4.
Bei der Interpretationn der Verse:

Heaven, raise up pillars to uphold thy hand,
Peace may have still *his temple* in thy land,

ist ein wesentliches Versehen vorgefallen, weil ich im 2. Verse das Pronom. possess. his auf peace bezogen und peace für das Subject, temple für das Object zu have genommen habe. Gehörte his zu peace, so würde Nash muthmasslich „its“, nicht grade „his“ geschrieben haben; his lässt sich aber aber auch sehr gut zu dem Heaven des 1. Verses beziehn, sofern man nur his temple als Subject, peace als Object zu have behandelt. Die Verse sagen dann: Der Himmel errichte deiner Herrschaft Stützen, und seinen, d. h. eben dieses gütigen Himmels, Tempel möge in deinem Lande ein beständiger Gottesfriede schützen.

Dieser Sinn ist viel einfacher und natürlicher als der durch meine Interpretation in Note 4 entwickelte. Was uns jedoch hier einzig und allein interessirt, und was ich den Leser auch zu Abthlg. IV, S 691 nachzutragen bitte, ist, dass durch die vorstehende richtigere Interpretation die sehr wichtige Beziehung der Verse zum Globe viel bestimmter noch hervortreten, wie in meiner früheren Erklärung. Unter dem Himmelstempel lässt sich schlechterdings nur der Globe als Titaniatempel und atlantischer Himmelsträger (Odyssea I. 52—54) verstehn.

Abthlg. III, S. 676: 'Tide life, 'tide death u. s. w.
Die Worte sagen: Das Schicksal gewähre uns (am Töpelsgrabe) das Leben oder verhänge über uns den Tod, ich verzögere seinen Spruch nicht länger, sondern komme.

III.

Oberon.

1. Einfluss des romantischen Heldengedichtes Hues de Bordele auf den Oberon des Sommernachtstraums.

Man mag einen deutschen Sommernachtstraum-Commentar oder auch nur eine kurze Besprechung dieses Stückes zur Hand nehmen welchen oder welche man will, man wird darin einige Worte über die muthmasslichen Quellen finden, aus denen Shakespeare die Figur seines Oberon geschöpft hat; aber freilich nur einige flüchtige Worte, Redensarten, die einer dem andern nachschreibt, und die daher im Laufe der Zeit den Charakter des Stereotypen angenommen haben. Da wird dann zunächst gefragt, ob Spenser den Stoff zu Shakespeares Oberon dargeliehen; natürlich lässt sich der Frager aber gar nicht die Zeit die Frage zu beantworten; die Frage selbst ist schon genug Beweis der „Wissenschaftlichkeit". Dann kommt Robert Greene an die Reihe; natürlich widerum nur um zu fragen, nicht um zu antworten; und entlich beschliesst den Reigen in ganz gleicher Weise das französische Heldengedicht Huon de Bordeaux [1]). In dieser Weise ist die schwierige Oberonfrage platterdings nicht zu lösen; den entscheidenden Grund z. B. weshalb ten Brink eine so völlig untergeordnete Vorstellung von der Symbolik des Sommernachtstraums und eine so ungenügende Würdigung für dieselbe hat, liegt darin, dass auch er sich dieser Methode angeschlossen hat [2]). Da ich fest entschlossen bin,

1) Im Original heisst es Hues de Bordele; daher der Titel der Ueberschrift dieses Abschnittes.

2) „König Oberon", sagt Brink S. 105 „war in der englischen Literatur schon vielfach verherrlicht, vielleicht sogar schon in einem Drama von Robert Greene auf die Bühne gebracht worden".

Die Stereotypie gewinnt hier nur durch 3 Dinge eine erheiternde Abwechslung: 1) durch das „vielfach"; 2) durch die „Verherrlichung"; und 3) durch das „vielleicht". Dass Greene

nunmehr mit der von mir angeregten Auffassung des Sommernachtstraums endlich definitiv fertig zu werden, so habe

— übrigens wahrscheinlich nicht einmal als der erste englische Dramatiker — die Figur Oberons benutzt hat, und Spenser seiner in der Fairy Queen gedenkt, ist zweifellos; „vielfach“ ist das aber nicht; und wo dabei das „vielleicht“ bleibt, ist nur verständlich, wenn man annimmt, dass Brink — abweichend von der allgemeinen Ansicht — darüber zweifelhaft ist, ob Greenes Oberon älter ist wie der shakespearesche. Dass dieser chronologische Zweifel indess keine Berechtigung hat, wird die IV. Abhandlung lehren.

In Elzes Abhandlung z. Sommernachtstraum (Abhandlungen S. 99) heisst es: „Oberon, the dwarfe king of fayries ist bekanntlich der Alberich des Heldenbuches. Aus diesem ging er in den Huon de Bordeaux über, welchen Lord Berners 1588 ins Englische übersezte. Noch bekannter wurde er durch Rob. Greenes Scottish Historie of James IV etc., welche zwar erst 1598 im Druck erschien, aber jedenfalls vor 1590 geschrieben und aufgeführt ist, da Greene bereits“ (im August) „1592 starb“.

Beiläufig bemerkt, habe ich nicht ergründen können, woher Elze das „the dwarfe king of Fayries“ hat; von Spenser, den er seltsamer Weise gar nicht nennt, zweifellos nicht; ebenso zweifellos nicht von Greene. Von Chaucer? Ich habe zwar in Brockhaus Conversationslexicon 12. Aufl. s. v. Oberon die Behauptung gelesen, Chaucer habe aus dem Huon sich bereits den Oberon angeeignet; ich habe indess in Chaucers Werken keine Spur von ihm entdeckt, und muss diese Thatsache auch entschieden in Zweifel ziehn, angesichts der Note von Douce zu der Bühnenweisung: Enter Oberon and Titania, Mids.-N.-Dr. II. 1; denn danach hat Tyrwhitt die Vermuthung ausgesprochen, dass Chaucers Pluto und Proserpina die Urbilder von Shs. Oberon und Titania seien, und Douce selbst stimmt dieser völlig unhaltbaren Ansicht zu, obwohl er selbst ganz richtig auch auf die grosse Bedeutung des Huon in dieser Frage aufmerksam macht. Dem Chaucer hat demnach Elze sein „dwarfe“ king (zwergiger König), das beiläufig bemerkt auf Shakespeares Oberon nicht passt, schwerlich entlehnt. Doch darauf kommt nichts weiter an; das was uns hier angeht, ist die Thatsache, dass auch Elze den Quellen des shakespeareschen Oberon weder nachgeforscht, noch auch ernstlich darüber nachgedacht hat. Nur diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass er aufs gerathewohl Greenes genannte Historie gewissermassen zur Hauptquelle Shakespeares macht; und — da er seiner Essexhypothese zu Liebe den Sommernachtstraum durchaus in den Anfang des Jahres 1590 sezen muss — zugleich noch eine chronologische Fixirung der Entstehungszeit

ich — der ich mich bisher des nämlichen Fehlers schuldig gemacht — jezt auch die den Oberon betreffenden Quellen einer eingehenden Durchsicht unterzogen, und kann auf

---

der greenschen Historie vornimmt, deren Kritiklosigkeit nur sehr schwer zu überbieten sein dürfte. Greene starb im August 1592, folglich muss jene Historie bereits vor 1590 gedichtet und aufgeführt sein! War der Mann etwa vor 1590 vom Schlage gerührt? Er hat doch noch in den lezten Monaten seines Lebens — wenigstens aller Wahrscheinlichkeit nach — das berüchtigte Pamphlet Greenes Groatsworth of Wit geschrieben. Noch viel entschiedner verräth Elze indess seine gänzliche Unbekanntschaft mit den Quellen von Shakespeares Oberon durch die gelehrte Bemerkung: dieser Oberon sei bekanntlich der Alberich unseres Heldenbuches, aus dem er in den Huon übergegangen sei. Noch nicht einmal die Mühe hat sich Elze gegeben, dass er festgestellt hat, welchem Theile des Heldenbuches der Auberon entnommen sein könnte. Das Heldenbuch besteht aus ganz verschiedenen Epen, die auch in ganz verschiedener Zeit entstanden sind. So z. B. stammt der Laurîn und Walberân aus dem XII. Jahrh. (Jänicke, Das deutsche Heldenbuch. Bd. I, Berlin 1866, Einleitung S. XLIII), während sich bei dem Ortnît oder (schlechter) Otnît nur nachweisen lässt, dass der Dichter uralte Quellen benuzt haben muss, das Gedicht selbst aber erst Ende des XIII. Jhrhs. entstanden ist. (Mone, Otnît, Berlin 1821, SS. 7 ff. §. 5 und S. 15 §. 11). Grade der Ortnît aber ist es, in welchem der Alberîch vorkommt, und der auch im Stoffe einige Aehnlichkeit mit dem Huon zeigt. Grade der Ortnît ist es ferner, welchen Jac. Grimm — wahrscheinlich die Quelle von Elzes Wissenschaft — in einer Stelle seiner Mythologie (3. Ausg. I. 421) mit dem Huon zusammenstellt, indem er sagt: „Die altfranz. Fabel von Huon de Bordeaux kennt einen roi Oberon, d. i. Auberon für Alberon, also schon dem Namen zufolge ein alb. Das Königreich der Feen . . . ist sein eigen. Im Otnit spielt künec Alberîch, Elberîch, dem manec berg und tal unterthan ist, eine bedeutende Rolle". (Vrgl. auch Tschischwitz, Nachklänge, S. 51.) Hätte aber Elze die neue französische Ausgabe des Huon zur Hand genommen, so würde er gefunden haben, dass der Huon volle 100 Jahre früher gedichtet ist, ehe das uns überlieferte Epos vom Ortnît entstanden ist; er würde sich ferner haben überzeugen müssen, dass eine Einwirkung der deutschen Dichtung auf die französische zu den pursten Unmöglichkeiten gehört; ja, wenn er den Huon recht sorgfältig gelesen, würde er sogar an dem Gedichte selbst entscheidende Argumente dafür entdeckt haben, dass der französische Dichter unmöglich eine deutsche Quelle benuzt haben kann.

Grund meiner Studien die zuverlässige Versicherung geben, dass Shakespeares Hauptquelle für den Oberon der Huon gewesen ist; und dass sowohl Spenser wie Rob. Greene aus derselben damals in England sehr populären Quelle geschöpft haben.

Der lezte Abschnitt dieser Abhandlung wird mir Gelegenheit geben, zu zeigen, dass Rob. Greene kaum als Quelle von Shakespeares Oberon bezeichnet werden kann; und dass dies bei Spenser erst recht nicht der Fall ist, darüber verweise ich auf die Note unten[1]).

---

1) Elze (Will. Sh. 351) berichtet: „Thornby (Shakespeare's England, or a sketch of our social history during the reign of Elizabeth. 2 Bde. London 1856, II. 68 ff.) macht auf Spensers Faerie Queene als eine reichaltige Quelle Shakespeares aufmerksam. Don Johns Verschwörung um Heros Ruf zu vernichten, sei aus Bch. II. c. 6 entnommen; aus Bch. II. c. 10, und nicht aus Geoffrey von Monmouth, sei die Geschichte von Lear entlehnt; die Namen Imogen und Oberon, die Liebesgeschichte von Venus und Adonis (bei Spenser Anchises) und anderes stammten gleichfalls aus Spenser; selbst den Shylock habe Spensers Geizhalz Malbecco an die Hand gegeben". „In den Einleitungen und Commentaren zu den einzelnen Stücken", fügt Elze hinzu, „sind reichliche Nachweisungen und Hinweise dieser Art verstreut; doch lässt sich nicht leugnen, dass auf diesem Felde grosse Vorsicht geboten ist, insofern Uebereinstimmungen dieser Art ebensowohl auf einem zufälligen Zusammentreffen, wie auf bewusster Entlehnung oder auf nachhaltiger Reminiscenz beruhen können". Einverstanden. Gewiss wird aber niemand, der bei Spenser F. Qu. II. 10, st. 27—32 die Fabel von Lear und seinen 3 Töchtern, und ibid. st. 47—51 die Erzählungen von Cassibelan, Cymbeline und Arviragus gelesen hat, daran zweifeln, dass eben diese Partien die betreffenden Dramen Shakespeares beeinflusst haben. Als so zweifellos ich aber auch dies dem Thornby concedire, als ebenso zweifellos stelle ich es hin, dass er sich irrt, wenn er behauptet, dass Shakespeare vom Oberon auch nur den Namen dem Spenser entlehnt habe. Der französische Dichter schreibt allerdings Auberon, und es mag immerhin sein, dass Spenser, welcher Oberon schreibt, wie ich sofort zeigen werde, die shakespearesche Schreibart in England eingebürgert hat; indess selbst das lässt sich mit Gewissheit nicht bestimmen. Die Schreibart „Oboram" auf dem Titel von Greenes Jacob IV. gehört zu den massenhaften Druckfehlern, an denen die alten Ausgaben dieses Schriftstellers, dank der von Chettle bezeugten

Der genaue Rapport welcher zwischen Shakespeares Oberon und demjenigen des Huon besteht, lässt sich nur

---

Unleserlichkeit seiner Handschrift, leiden; im Stücke selbst und im Personenverzeichniss heisst der Elfenkönig Oberon. Da wir nun — wenn wir uns Elzes oben besprochener kühnen Schlussfolgerung nicht anschliessen wollen — nicht wissen können, ob Greenes Jacob IV. vor oder nach den ersten 5 Gesängen der F. Qu. erschienen ist, so können wir auch nicht wissen, ob er oder Spenser die — für jeden des Französchischen Kundigen sich übrigens von selbst ergebende — Orthographie Oberon aufgebracht hat.

Dass aber sonst Shakespeares und Spensers Oberon sich in keinem Punkte berühren, lässt sich nicht schlagender darthun als durch Mittheilung der kurzen Stelle, in welcher der Oberon bei Spenser erscheint. Dieselbe ist — merkwürdig genug — grade in demselben 10. Gesange des II. Buches der F. Qu. enthalten, in welchem sich auch die Fabeln von Lear und Cymbeline finden, und wo eine allegorische Stammtafel der alten Britenfürsten gegeben ist, welche Spensern Gelegenheit gibt, jene alten Sagen anzubringen. Unsere Stelle ist ebenfalls ein Theil jener Stammtafel; sie umfasst st. 74—76 und lautet:

He — ein angeblicher König „Elfinor" — left three sons, the which in ordre reign'd,
And all their ofspring, in their due descents

(d. h. sofern sie echte Nachkommenschaft waren. Es wird damit der Elisab. allegorisch ihre Echtheit bezeugt, wie sich bald zeigen wird).

Even seven hundred princes, which maintain'd
With mighty deeds their sundry governments.
That were too long their infinite contents

(ihre unbegrenzten Fähigkeiten)

Here to record, ne much material

(auch ist die Sache nicht weiter von Belang);

Yet should they be most famous moniments,
And brave esamples, both of martial
And civil rule, to kings and states *imperial.*
After all these Elficleos did reign,
The wise Elficleos in great maiesty,
Who mightily that sceptre did sustain,
And with riche spoiles and famous victory
Did high advance the crown of Faëry:
He left two sons, of which fair Elferon,
The eldest brother, did untimely die,
Whose empty place the mighty *Oberon*
Doubly supplied in spousal and dominion.

auf Grund sorgfältiger Inhaltsangabe des Huon nachweisen; ich beginne daher meinen Beweis mit einer solchen; und

---

(Doppelt ersezt, sowohl dadurch, dass O. zur Vermählung schritt — was Tanaquil-Gloriana-Elisabeth nicht will — als auch in Bezug auf die Herrschaft).

Great was his power and glory over all,
Which, him before, that sacred seat did fill,
That yet remains his wide memorial.

(Gross war seine Macht, und sein Ruhm überstrahlte alle, welche vor ihm auf diesem geheiligten Throne gesessen hatten, so dass heute noch weit und breit man seiner gedenkt. Oberon ist — Heinrich VIII!).

He dying left the fairest Tanaquil,

(Elisabeth. Tanaquil verkündete ihrem Gemahl — in Sps. Allegorie England — Tarquinius Priscus die Erlangung der Herrschaft über Rom. In dieser unerträglichen Weise spuken stets die altklassischen Erinnerungen in Sps. Renaissancestil.)

Him to succeed therein, by his last will.

(Anspielung an das bekannte Testament Heinrichs VIII.)

Fairer and nobler liveth none this hour,
Ne like in grace, ne like in learned skill,
Therefore they *Gloriana* call that glorious flower:
Long mayst thou, Glorian, live in glory and great power.

Der Name Glorian ist ebenso wie der Name Oberon dem Huon entlehnt. Hierin, in der Schreibart „faerie“, sowie in dem Umstande, dass Oberon als „Feenkönig“ erscheint, und dass überhaupt die Welt der Feen und Elbe confundirt ist, zeigt sich unwidersprechlich der Einfluss des Huon. Betreffs der Schreibart faerie, mache ich noch darauf aufmerksam, dass Lyly — nach Fairholt — nicht so, sondern fairy schreibt.

Was hätte Shakespeare nun wohl diesem Holzoberon entnehmen sollen? Etwa, dass er verheirathet ist? Wichtiger dagegen ist das Zusammentreffen beider Dichter in der Vorstellung, dass Oberon ein mächtiger Fürst ist; aber diese Vorstellung haben sie von einander ganz unabhängig aus dem Huon geschöpft. Der nüchterne Allegorist Spenser giebt der Fürstenmacht Oberons auch eine viel prosaischere Gestalt wie der phantasievolle Shakespeare; bei letzterem bleibt sie, was sie im Huon ist, eine magische, geistige Uebermacht.

Es sei gestattet, behufs Erfüllung meines Versprechens S. 221 N. 1, und zur Vervollständigung der dortigen Mittheilungen, hier noch einige Bemerkungen über die **Geschichte des Elfen-Mythus** hinzuzufügen.

zwar um so lieber, als dieselbe noch zwei andere sehr erhebliche Resultate herbeiführen wird: den Nachweis, dass

---

Der Name Auberon ist so gewiss echt deutsch wie die ganze Elfenmythologie. Ihrer Wesenheit nach sind die elbe (Plural von albe) zwerghafte Berggeister; eine Behauptung, die ich im Widerspruche sowohl gegen Jac. Grimm, wie auch gegen Simrock aufstelle; welche sich aber mit Hilfe der sehr wohl geordneten, reichlichen Details, welche der letztere in seinem Handbuche der deutschen Mythologie (Bonn 1864, SS. 442 ff.) giebt, noch viel unwiderleglicher darthun liesse, als ich es hier, wo ich nicht zu weit von meiner Hauptaufgabe abschweifen darf, im Stande bin. Das Bergleben der in der Erde wühlenden, unsichtbaren Bergleute, und der auf der Bergeshöhe im Sonnenscheine vom Waldesgrün verdeckt arbeitenden Waldleute hat unverkennbar den Anstoss dazu gegeben, diese phantastischen Zwerggeister zu erschaffen, welche die spätere Dichtung — wie ich bereits a. a. O. gezeigt habe — zu Mondscheingeistern umgeschaffen hat. Auf die Entsprossung dieser Geister aus dem Berg- und Waldleben deutet mit aller Bestimmheit schon ihr Name. Das althochdeutsche fenim. albâ, mittelhochdeutsch albe, bedeutet nach Schade, Altdeutsch. Wörterb. s. v. hoher Berg, Alpe; ein Umstand, den Simrock völlig ausser Acht gelassen hat. Dies mit albus und ἀλφός nahe verwandte Wort braucht wohl keineswegs auf keltischen Ursprung zurückgeführt zu werden; der Umstand wenigstens, dass es an irgend einer von Wackernagel in seinem altdeutschen Wörterbuche mitgetheilten Stelle des Virgilcommentators Servius Marius Honoratus heisst: *Gallorum* alti montes alpes vocantur, ist dafür durchaus nicht entscheidend. Auberon ist auch nicht, wie Jac. Grimm, Myth. 3. Ausg. I. 421 zuerst, und nach ihm u a. auch Tschischwitz (Nachklänge S. 51) behauptet hat, aus Alberon, also einem roman. augmentativ. von albe, entstanden, sondern aus albe und rân = râm zusammengesezt, und bedeutet: der zum Berge Strebende. Der Name Alberân, Albrân findet sich noch im Laurîn des Heldenbuchs in der corrumpirten Gestalt Walberân, Walbrân. Der Name Albân im Orendel, auf welchen Jac. Grimm a. a. O. aufmerksam macht, ist ebenfalls nur Corruption von Alberân. Alberîch, wie der König der elbe im Ortnît heisst, ist nicht, wie nach Grimm allgemein gesagt wird, mit Alberân gleichbedeutend, sondern hat die selbständige Bedeutung: Bergkönig; die in den angelsächs. Gesezen widerholt vorkommende Bildung landrîca ist Analogon zu alberîch. Erwähnt mag endlich auch sein der alp-hart des Heldenbuches (Alpharts Tod); das

auch zwischen der Fabel des Tempest und der Fabel des Huon ein genauer Zusammenhang besteht; und den ferneren Nachweis, dass Shakespeare den Oberonmythus in einer so romantischen Form kennen gelernt hat, dass fortan das Gerede gewisser Shakespeareredner über den urwüchsig-germanischen Charakter von Shakespeares Elfenstat zu verstummen haben wird [1]).

Der Vollständigkeit wegen hebe ich hier ausdrücklich noch hervor, dass der Huon mehrere Jahre vor Entstehung des Sommernachtstraums in einer von Lord Berners besorgten englischen Uebersezung publicirt ist, und dass grade dieses Gedicht von der elisabethanischen Zeit zu den populärsten romantischen Dichtungen gezählt ist. Vrgl. meine Studie, 2. Aufl. S. 74 f. N. 1 [2]).

Wort bedeutet den auf oder in dem hohen Berge Ausharrenden, also wohl: Bergmann.

Das Volk der elbe ist ein Männervolk; weibliche Elfen kennt die deutsche Sage so wenig wie das weibliche Volk der Feen, welche übrigens in der berg- und waldmännischen Entstehung mit den Elben durchaus übereinstimmen. Die Feensagen sind, wie schon früher bemerkt, keltischen Ursprungs. In der älteren französischen Dichtung ist aber das Volk der Feen vollständig an die Stelle des Volkes der Elbe getreten; die französische Dichtung hat nämlich aus der deutschen den Hauptalbe, den Alberân übernommen und ihn zum Feenkönig gemacht, obwohl die keltische Sage in älterer Zeit eine eigene Feenkönigin kennt. Das Feenvolk hat dadurch zugleich seinen weiblichen Charakter verloren.

Die Verschmelzung des Elfen- und Feenvolks hat sich bereits im Huon vollkommen vollzogen.

1) Ich citire nach: Huon de Bordeaux. Chanson de geste. Publié pour la première fois d'après les manuscrits de Tours, de Paris et de Turin par F. Guessard et C. Grandmaison. Paris 1860. 12. — Neuerdings ist noch erschienen: A. Graf, I complementi della Chanson d'Huon de Bordeaux u. s. w. I. Halle 1878. Dies Werk ist natürlich von mir, der ich keine Quellenstudien zum Huon de Bordeaux zu machen habe, unberücksichtigt gelassen.

2) Dort habe ich auch gesagt, die Wahl des französischen Oberon scheine keine zufällige zu sein, „sondern genau mit den phantastischen Bestrebungen zusammenzuhängen, deren ethische Gefährlichkeit bloszulegen Shakespeares Absicht sei.

Wieland hat bekanntlich zu seinem Oberon einen Auszug aus dem Huon benuzt, welchen der Graf v. Tressan 1778 in seiner Bibliothèque universelle des romans veröffentlichte; daher die grosse stoffliche Aehnlichkeit seines Oberon mit dem Huon. Wie bei Wieland, so beginnt auch bei dem Franzosen die Handlung damit, dass Huon mit Karl d. G. in Conflict geräth, und von diesem „ins alte romantische Land“ gesandt wird; nur dass bei Wieland diese Einleitung sehr kurz, bei dem Franzosen sehr lang ist, weil er der durch reichliche Beispiele zu belegenden Neigung der mittelalterlichen Dichter zur Hineinziehung des Rechtsverfahrens in ihre Darstellung, gefolgt ist. Nach dem französischen Gedichte wird der junge Graf Huon von Bordeaux, als er sich, ausgerüstet mit königlichem Geleitsbriefe, auf der Fahrt zu Karls d. Gr. Hofe befindet, meuchlings von einem Taugenichts angegriffen, welcher zu Huons und seinem eigenen Unglück ein verhätschelter Spätlingssohn des uralten Karl d. Gr. ist. Huon, eine brave, kindliche

---

Huon de Bordeaux müsse in denjenigen Regionen, welche das kenilworther Fest von 1575 feierten, ein durchaus bekannter und beliebter Roman gewesen sein, so dass Shakespeare wohl auf seine Lectüre einen guten Theil jener phantastischen Ueberspanntheit und Ausschweifung zurückführen möge, die von dem englischen Adel sich auf das übrige Volk und von hieraus auf die englische Bühne verpflanzte“.

Diese Muthmassung, von der mich schon die kritische Erwägung hätte zurückhalten müssen, dass es doch sehr unwahrscheinlich ist, dass Shakespeare der Hauptfigur eines so gearteten Gedichtes, wie meine Vermuthung voraussezt, sich als *ἄγγελλος σώτηρ* bedient haben könnte, theilt das Schicksal so mancher auf oberflächlicher Sachkunde beruhenden Hypothese, sie ist bei aller Herzhaftigkeit eine Rechnung ohne den Wirth. Die romantische Phantastik hat den Dichter des Huon an keiner Stelle abgehalten, seine Erzählungen und Schilderungen mit streng sittlichem Bedachte zu überwachen; nirgends macht er sich des ästhetisch moralischen Vergehens schuldig, das „glimmering night“ zu Hilfe zu rufen. Eben in dieser sittlichen Festigkeit, welche den Huon entschieden Chaucers Knightes Tale nähert, ist auch diejenige Eigenschaft zu suchen, welche ihn dem Shakespeare für den Sommernachtstraum und Tempest empfohlen hat.

Natur, erschlägt in Folge dessen den Friedebrecher, geräth aber dadurch in den Verdacht des Mordes im altgermanischen Sinne, das heisst der heimlich (mörderisch) in raubsichtiger Absicht begangenen Tötung, und wird in Folge dessen von Karl d. Gr. — durch einen übrigens vollkommen tumultuarischen — Richterspruch zum Tode verurtheilt. Huon und seine Freunde opponiren; Huon selbst bietet — ganz den Rechtsgebräuchen der Germanen entsprechend — Bürgschaft, um sich die Möglichkeit zu verschaffen, in gesezlicher Form den Nachweis der Nothwehr zu führen. Anfänglich ist dies Erbieten vergeblich; endlich aber lässt sich Kaiser Karl zu einer Abänderung seines eigenmächtigen Spruches herbei. Es heisst darüber wörtlich in dem Gedichte SS. 69 u. 70:

> Hues, dist il — scil. Karl d. Gr. —, envers moi entendés:
> Vous volés vous envers moi acorder [1]?
> — Certes, dist Hues, j'en ai grand volonté,
> Car n'est travax [2] que om puist [3] endurer,
> Paine, n'ahan [4], se [5] me puist Dix [6] salver,
> Que jou [7] ne face [8] tot à vo volonté;

---

1) Das verb steht hier in seiner ursprünglichsten Bedeutung: dem Herzen näher rücken; sühnen.

2) Hier sieht man so recht, dass das x im Französ. ursprünglich den mouillirenden Laut vertritt, wie im Ital. das gl. travax = travaille, wie ceux eigentlich ceilles. Aehnlich im Spanischen.

3) puisse = es gibt keine Mühsal, die ein Mensch aushalten könnte.

4) Unser deutsches: aha, weder Qual noch Seufzer.

5) Dieses se ist jedem Dantekenner sehr geläufig; es bedeutet: so wahr dies und das eintrete, so wahr rede ich.

6) Dieux. So wahr Gott die Macht hat (puist) mich selig zu machen (salver). Dabei ist zu beachten, dass diese Versicherungsform alles Folgende, also namentlich die Abenteuer, die Huon zu bestehen hat, zum Gottesurtheil macht, als welches es vom Standpunkte des Dichters aus aufgefasst werden soll.

7) moi. Die Form — an sich unerklärlich — ist aus dem italien. und altprovençal. (?) io entstanden.

8) Italien. faccia; heute fasse. tot à vo volonté = tout à votre v., gré.

Voire [1]) en infer, se g'i pocie aler [2]),
Iroie [3]) jou por à vous acorder [4]).
— Certes, dist Karles, en pieur [5]) lieu irés [6])
Que en infer as diables parler [7]).
Car en tel lieu vous convenra [8]) aler,
Se vous volés envers moi acorder,
15 messaigers [9]) i ai ge fait aler,
Je n'en vi [10]) onques [11]) 1 tot [12]) seul retorner.
Çou [13]) est tout droit outre la rouge mer [14]),
En Babilone, la mirable chité.
Là te convient mon messaige porter;
Au roi Gaudise te convenra parler.
Se tu pues [15]) fair çou que m'oras conter [16]),

1) Ganz das heutige voire = sogar.
2) pocie = possim, italien. possi. Heute: si j'y puisse aller.
3) irai.
4) por, italien. per, heute pour = um euer Freund wider zu werden.
5) Heute pire.
6) vous irez.
7) as, heute aux. Ihr sollt, sprach K., an einen schlimmeren Ort gehn, als der ist, wo man mit den Teufeln spricht. Aus diesem religiösen Fanatismus gegen die Mohammedaner, der das ganze Gedicht beherrscht, kann man deutlich erkennen, dass das Gedicht zur Zeit der Kreuzzüge entstanden ist, und zwar nach dem Kreuzzuge Ludwigs d. Heil. gegen Tunis (1270). Auch Dante wird zum Fanatiker, wenn er auf die Türkengefahr zu sprechen kommt.
8) Italien mit Abschleifung des n: converra; heute conviendra = es wird für euch nothwendig sein, zu gehn.
9) messaigers = missatico agentes.
10) Heute: je vis.
11) Heute: onc; unquam; ne onques = nunquam, wie heute das einfache onc.
12) tout.
13) Offenbar gesprochen chou, wie es auch weiter unten geschrieben ist Ebenso schreibt der Dichter chité = cité. çou — nach Analogie von jou gebildet — ist das italien. ciò; in den französ. Gesezen Wilhelms d. Erob. für England noch ces oder co, çou, scil. lieu = dieser Ort.
14) Ganz dicht jenseits des rothen Meeres.
15) peux.
16) oras; italien. odirai; heute ouiras. Wenn du im Stande bist, das auszuführen, was du mich erzählen hören wirst.

E tu pues mais [1]) en France retorner,
Ne serés [2]) pas envers moi parjurés.
Quant [3]) vous serés outre la rouge mer,
E vous venrés en la bonne chité,
Il vous convient et plevir [4]) et jurer,
Tant atendrés [5]) ù [6]) palais à entrer
Que l'amirés [7]) ert [8]) asis au disner [9]);

---

1) Italien. mai; heute nur noch in jamais (giamai) erhalten = jemals. Und wenn du dann noch im Stande bist, jemals nach Frankreich zurückzukehren.

2) serez. tu und vous wechseln durchaus willkürlich im Huon. Dann wird es feststehn, dass du keinen falschen Eid gegen mich geschworen hast. Dem germanischen Gottesurtheil ging der Reinigungseid voraus, den Huon bereits rite geleistet hat. Das Gottesurtheil, welches dem Huon auferlegt wird, nimmt unter den Einflüssen des religiösen Fanatismus der Kreuzzüge die Form des Kreuzzuges an.

3) Schlechte Orthographie für quand. Dante schreibt stets quando.

4) Entstanden aus dem althochdeutschen (auch ags.) plegan, das jedem ein guter Bekannter ist, der sich mit der sogen. Gesammtbürgschaft des german. Rechts befasst hat, und bedeutet: convenire; eine durch Pfand oder Bürgschaft gesicherte Obligation übernehmen. Huon soll die ihm durch Richterspruch (Karls d. Gr.) auferlegte Beweisoblgation nach echt germanischer Anschauung durch Pfand oder Bürgschaftsstellung als seine Lex förmlich anerkennen. Das Cautionsversprechen muss eidlich bekräftigt werden; daher das plevir et jurer.

Die Wortform plevir erklärt die Schreibart pleghan.

5) attendrez = que vous tant attendrez; dass ihr so lange wartet.

6) Gesprochen ou; heute au = italien. al. Das ù muss Provinzialismus sein wie jou und çou; es steht offenbar statt o.

7) Die französ. Herausgeber machen daraus einen amiral, was ganz entschieden falsch ist. Bekanntlich stammt das Wort Admiral aus dem Arabischen; es ist ein corrumpirtes amir, emir = Befehlshaber; das ist auch hier sein Sinn; der Dichter des Huon deutet aber das Wort unrichtig als „admiré" = eine Person, der man bewundernd gehorcht; daher die unrichtige Schreibart amirés.

8) erit = sera.

9) assis au diner = sich zum Mittagsmale niedergesezt hat.

Et aprés çou, el[1]) palais monterés
Si faitement con vous dire m'orrés[2]);
L'aubérc vestu, lacié l'elme jesmé,
L'epée nue vous convenra porter[3]),
Et le premier c'au mengier troverés[4]),
Ja n'ert tant franc ne si emparentés,
Que[5]), tout errant[6]), le cief ne li copés[7]).
Et aprés çou te convenra faire el[8]):
Une fille a Gaudisse l'amirés,
C'est Esclarmonde[9]) qui tant a de biautés[10]);
Il vous convient plevir et afier[11]),

---

1) el scheint ein Schreibfehler zu sein, statt il = au. Werdet den Pallast ersteigen.

2) Statt si faitement sagt Dante: si fatto; orrés ist: ouirez. So angethan, wie ihr mich sagen hören werdet. — con = comme.

3) Il vous conviendra porter l'hauberge vêtue (die Halsberge, den Panzer angethan, so dass jeder auf den ersten Blick sieht, ihr kommt zu kämpfen), laissé (lascié, jedenfalls zu sprechen: laché = lasciato) le casque (l'elme, den Helm) jesmé (dies verb muss mit dem engl. jess = Wurfriemen am Fusse des Falken, Fussriemen, zusammenhängen. Die Meinung ist: Huon soll entblössten Hauptes, den Helm am Riemen auf den Rücken hängend, eintreten.)

4) le premier que (c = italien. che, qui) vous trouverez au menger.

5) ja = italien. già. Il n'ert ja, que = er wird nicht mehr sein. . . . dass. Der erste, den ihr beim Essen antrefft, wird nicht so hoch geboren (franc) noch so mächtig (emparenté, d. h. durch eine so mächtige Sippe, mägth unterstüzt) sein, dass.

6) Geht auf Huon = obwohl ihr ganz allein in der Welt umher irrt.

7) Ihm nicht das Haupt — cief (gespr. chef) — abschlüget. copés = coupez, von colpo der Schlag.

8) ital. egli. Hier noch ganz im Sinne des altlatein. illud = Folgendes.

9) Daraus ist im Tempest der Name Claribel entstanden.

10) beauté. Die Schreibart ist insofern interessant, als sie beweist, dass die englische Aussprache des beauty ihre historische Berechtigung hat. Die Normannen haben so gesprochen.

11) plevir et afier ist pleonast. Tautologie. afier, entstanden aus dem deutschen fê = pecus, pecunia, besagt: durch Pfand garantiren.

Que voiant tout [1]) 3 fois le [2]) baiserés,
Et aprés chou [3]) men [4]) messaige dirés
A l'amiral, voiant tot son barné [5]).
De moie [6]) part l'amiral renverés [7]),
Que il m'envoit 1000 espreviers mués [8]),
1000 ours, 1000 viautres très bien encaenés [9]),
Et 1000 vallés [10]), tout jeunes bacelers [11]),
Et 1000 puceles [12]) qui aient grant biautés,
Et de sa barbe les blans grenons mellés [13]),
Et de sa geule [14]) 4 dans [15]) maiselers [16]).

---

1) tout au moment de la voir. tout = aussitôt.

2) italien. Dat. sing. von la; le baiserez = ihr 3 Mal einen Kuss geben werdet.

3) Wie bemerkt = çou.

4) Ist wohl blosser Schreibfehler für mon.

5) barné = baronie; der später nochmals widerkehrende Ausdruck voyant tot son barné besagt: im Angesicht (coram) aller seiner Barone.

6) italien. mia, nicht aber das heut. moi, das erst aus diesem moi entstanden ist.

7) Verschrieben für renverrés = renvoyerez. Von meinethalben werdet ihr dem Emir bestellen.

8) espreviers können nur praeviatores, Vorläufer sein, die dem Fürsten den Weg bahnen. Stumme (muets) Vorläufer sind ein Widersinn, und also nicht zu haben.

9) viautre ist ein Thiername, den ich nicht entziffern kann. encaené ist italien. incagnato = wild, böse gemacht.

10) vallets.

11) bachelors; unverheirathete Burschen.

12) pucelles.

13) les blancs grenons mêlés. grenon heute = Schnurrbart, hier offenbar = Barthar. Karl d. Gr. will die weiss graulichen Barthare des Emir haben.

14) geule, heute gaule, entstanden aus dem lat. jugulum = Kehlhöle. Karl verlangt also — wie Wieland ganz richtig verstanden — Backenzähne.

15) dens.

16) maiseler ist ganz sicherlich ein deutsches Substantivum. Nach Schade, Altdeutsch. Wörterb. s. v. misel, ist aus dem latein. miscellus das althochdeutsche Adject. misel = aussätzig entstanden, welches im Altfranz. mesel (offenbar mésel, daher hier maiseler) lautete. Das Wort kann aber so nicht im Französ.

Dies ist die thatsächliche Grundlage, auf welcher das ganze Gedicht aufgebaut ist [1]). Huon tritt nun seine Herfahrt zum Morgenlande an, begleitet von seinen Gefolgsmannen und seinem Vetter Gavin. „Ils traversent plusieurs contrés sauvages", heisst es in der Inhaltsangabe der Herausgeber S. LXXV, „et d'abord la Féminie, pays désolé, où le soleil ne luit jamais, où les femmes sont stériles, où le chien n'aboie point, où l'on n'entend point le coq chanter. Il entre ensuite chez les Commains, nation qui ne mange point de blé, mais se nourrit de chair crue, comme les mâtins. Les Commains vivent en plain air, sont plus velus que des sangliers, et sont cachés sous leurs oreilles."

Wer denkt dabei nicht an die Erzählung Othellos von seinen wunderbaren Reisen?

Auf der weiteren Reise trifft Huon mit dem Einsiedler Jérome zusammen, und fragt diesen nach dem Wege nach Babylon. Jérome bescheidet ihn, es gebe zwei Wege,

---

ausgebildet sondern nur aus dem Deutschen adoptirt sein, wie denn z. B. Sachsensp. I. 4 u. III. 54 §. 3 von dem meselseken spricht. Ich finde allerdings nicht bei Schade, dass sich ein Wort meseler oder miseler ausgebildet hat; indess dass meseler = der aussäzige Mann, der Mann mit äusserlich sichtbarer Krankheit, keine französ. sondern deutsche Wortbildung ist, bedarf keines weiteren Beweises.

1) Wesentlich anders im Ortnit, wo Avent. I König Ortnit den Beschluss fasst sich zu vermählen und zu diesem Behufe, sowie um sein Verlangen nach Abenteuern zu stillen, dem Heidenkönige Nachoot von Montabaur seine schöne Tochter — deren Name ungenannt bleibt — mit Hereszuge abzugewinnen. Avent. II macht dann Ortnit auf wunderbare Weise die Bekanntschaft des kleinen Königs Alberich, der ebenso wie Ortnit selbst Lamparten beherrscht, nur dass ihm alles Unterirdische und die Schäze der Berge gehören, während Ortnit die Felder, Wälder, Städte und Dörfer u. s. w. beherrscht. Bei dieser Gelegenheit erfährt er, dass Alberich sein natürlicher Vater ist, der daher auch — getrieben eben durch seine Vaterliebe — Ortnits Bitte, ihn auf seiner Herfahrt zu geleiten, mit Freuden erfüllt. Im III. Abenteuer geht Ortnit zu Schiffe, und der brauträuberische Hereszug beginnt.

einen, der durchaus sicher sei, der aber ein volles Jahr in Anspruch nehme, und einen anderen, der allerdings nur 14 Tage dauere, dafür aber mit grossen Gefahren verbunden sei. Huon entscheidet sich für lezteren, und erkundigt sich zugleich nach den Gefahren, die auf demselben seiner harren. Darauf erwidert Jérome nach dem Gedicht (S. 94):

Un bos [1]) i a, certes, à trespasser,
Qui moult est grans et moult fait à douter [2]);
40 lieues puet bien de lonc [3]) durer.
Et là dedans maint [4]) un nains [5]), par vrété [6]),
Si n'a [7]) de grant [8]) que 3 piés mesurés [9]);
Mais tout est certes, est moult grans sa biautés [10]),
Car plus est biaus que solaus en esté [11]).

---

1) bois. Der Dichter des Huon macht aus dem Berggeiste einen Waldgeist; eine Aenderung, welche von Shs. Standpunkte aus äusserst günstig erscheint.

2) Das verb. zweifeln steht hier, wie an vielen Stellen auch bei Dante im Sinne von: an seiner Sicherheit zweifeln, daher sich ängstigen.

3) longueur. Der Länge nach gemessen kann er sich recht gut 40 Meilen weit ausdehnen.

4) manet. Schon in den mittelalterl. Rechtsquellen bedeutet manere wohnen.

5) nain. Die Zwerggestalt lässt der Dichter dem Auberon.

6) Heute vérité.

7) Si n'a kann ich nur als sibi non habet verstehn.

8) grandeur = Körperlänge.

9) Genau 3 Fuss.

10) Mais c'est tout certain, sa beauté est très grande. Der Zug ist auch für den shakespeareschen Oberon sehr wichtig. Auch der Alberich des Ortnit wird Av. II u. VI als sehr schön beschrieben. Die kleine Kindergestalt verleiht dem Alberich des Ortnit in den Augen des grossen Menschenschlages seinen anmuthigen Reiz.

11) Die Herausgeber umschreiben que le soleil en été. Das ist evident falsch. solaus (solalz) hängt mit dem italien. verb. sollalzare zusammen, und bedeutet somit: Erhebung über den Boden (solum), d. h. Sonnenaufgang. Das heutige soleil ist hervorgegangen aus einem substantiv. gleicher Bedeutung, aber eines anderen Dialects. Die heutige Bedeutnng Sonne ist erst eine spätere.

Auberons est par droit non [1]) apelés.

Wer in das Gehölz eintritt, kann Oberons Gewalt nicht entgehn, erzählt Jérome weiter, sobald er das Unglück hat, mit ihm zu reden; und ist er ein Mal in seiner Gewalt, so bleibt er zeitlebens darin. Du wirst noch keine 12 Meilen in dem Gehölze zurück gelegt haben, und ihn vor dir sehen. Dann, fügt Jérome nach S. 95 des Gedichtes hinzu:

Si parlera de Dieu de maisté [2]),
Qu'il n'est nus [3]) hom qui n'en fust esperés [4]).
Se ne volés à son gent cors [5]) parler,
Il an [6]) sera tant forment [7]) tormentés,
Que moult grant hide [8]) en vo cuer en arés [9]),

---

1) nom. Mit Recht Auberon genannt. Der Franzose bringt den Namen auberon mit aube, italien. alba = das Taggrauen (Jac. Grimm, Mythol. 3. Ausg. II. 707) in Verbindung und meint, auberon bedeute den Geist, der die Morgendämmerung schafft.

2) In solcher Weise wird er von Gott dem Herren reden, dass es keinen Menschen giebt, der in Folge dessen nicht mit Glauben an ihn erfüllt würde. — Ein Zug, der für Shs. Oberon nicht gleichgiltig ist. Der Leser rufe sich nur meine Bemerkungen S. 57 N. 1 über den Leviathan ins Gedächtniss zurück.

3) nullus.

4) Auch an dem Alberich des Ortnît tritt mehrfach — den damaligen Anschauungen entsprechend — eine stark religiöse Seite hervor, so z. B. bewegt Alb. Avent. V die Geliebte Ortnits zu dem Entschlusse Christin zu werden; nirgends aber hat Albs. Religiosität einen so entschieden theologischen Charakter wie hier.

5) Die Herausgeber umschreiben: Si vous refuserez à lui répondre. Das ist richtig. Jér. sagt: Wenn du seinem edlen Herzen zu entsprechen verweigerst, d. h. wenn du dich nicht durch seine Rede bestimmen lässt, deine Hoffnung in deinem schwierigen Unternehmen ebenfalls ausschliesslich auf Gott zu sezen.

Oberon steht also lediglich den Frommen und Gerechten bei; ein für Shs. Oberon entschieden bedeutender Zug, besonders bei seinem Verhältnisse zu Theseus.

6) en.

7) fortement.

8) Offenbar = hideur. Vieles, das bedeutend abscheulich ist.

9) cuer, ein verloren gegangenes verb., muss mit dem latein. und italien. cubare (incumbere) zusammenhängen. Jér.

Car *il fera et plovoir et venter* [1]),
Arbres brisier [2]) *et fort esquarteler* [3]).

Sofort fährt Jérome in seiner Unterweisung fort, wird er vor deinen Augen ein Gewässer dahin strömen lassen, gross genug, darauf Seeschiffe zu befördern; doch — merke wohl — es wird sich als blosse Einbildung ausweisen, und du wirst trocknen Fusses weiter schreiten.

Jérome giebt dem Huon noch mehr Unterweisungen, die indess für meinen Zweck kein Interesse haben. Endlich machen sie sich zusammen auf und gelangen bald in Oberons Wald. Dort lassen sie sich unter einer Eiche [4]) nieder, um der Ruhe zu pflegen; und nun erscheint Oberon. Das Gedicht beschreibt ihn (S. 96) folgendermassen:

Un arc portait, dont bien savoit berser [5]);
Le corde en fu de soie naturel,

---

sagt: dann wirst du davon haben (en arés), dass vieles bedeutende, grässliche Ungemach auf dir (en vo) lastet.

Die theologische Färbung, welche dadurch das ganze Gedicht nicht sowohl erhält, wie erhalten soll, ist deutlich genug. Alles, was ihm — wenn auch mit Oberons Hilfe — gelingt, verdankt er seiner Frömmigkeit und Gottes Hilfe; alle Trübsal, die ihn trifft, ist Strafe der Sünde. Diese klägliche „pragmatische Maxime" eines rein theologischen Formalismus würde man im deutschen Ortnit völlig vergeblich suchen.

1) regnen und stürmen. Oberon ist also ein tempestarius wie Prospero; ein Zug, den der Franzose aus keiner germanischen Quelle geschöpft haben kann.

2) briser.

3) Die Herausgeber umschreiben richtig: si fort, que les arbres en seront brisés et fendus par quartier.

4) Daher „the duke's oak", bei welcher sich die Handwerker des Sommernachtstraums versammeln, um dann nach Oberons Horn zu tanzen.

5) Offenbar dialectisch verdorbenes percer. savait bezieht sich auf Auber. = er führte einen Bogen bei sich, mit welchem (dont) er wohl verstand, das Wild zu durchbohren.

Ein ähnlicher Zug ist der deutschen Dichtung völlig fremd; ein Beweis, dass der Franzose und Deutsche höchstens eine gemeinsame Quelle gehabt haben können.

Et la sajete [1]) refu [2]) de grant ciertè [3]).
Dix, ne fist beste qui tant ait postè [4]),
Se il le trait et il li [5]) vient à grè,
Que ne le prenge [6]) à sa volontè.
Et ot [7]) au col un cor d'ivoire cler [8]),
A bendes d'or estait li cors [9]) bendès.
Fèes le fissent [10]) en une ille de mer.
Une en i ot [11]) qui donna un don tel:
Qui le cor ot [12]) *et tentir* [13]) *et sonner,*
S'il est malade, lues [14]) *revient en santè,*
Ja [15]) *n'avera tant grande infermetè.*

Eine andere Fee hat dem Wunderhorne die Kraft verliehen, Hunger und Durst zu stillen, und eine dritte, dass sein Ton jeden, der ihn hört zu Tanz und Gesang hinreisst. Die leztere Kraft zeigt sich sofort an Huon und seinen Genossen; denn da Oberon ihrer ansichtig wird, beginnt er sein Horn zu blasen, und sie stimmen unwillkürlich einen

---

1) sagitta, italen. saetta.

2) refu, zusammen hängend mit dem heutigen refuire, ein verb. das vom Wilde gebraucht wird im Sinne unseres waidmännischen „wechseln". Hier = kam auf die Fährte, d. h. traf das Ziel.

3) gesprochen: chertè = sûretè.

4) Bei Gott (Dix), es gab kein Thier (ne fist = fust, fût), und wenn es noch so weit von ihm ab gestanden hätte.

5) Wenn er ihn (le, scil. l'arc) spannt, und ihn die Lust anwandelt (il li v. à gr. = il lui etc.).

6) beste ist offenbar mascul., daher le. prenge muss mit dem althochdeutsch. pringen, mitteldeutsch brengan zusammenhängen. Dass er es — das Wild — nicht in seine Gewalt brächte.

7) eut.

8) Ein hell klingendes (cler = clair) Hüfthorn von Elfenbein.

9) le cor. An goldenen Bändern war das Horn befestigt.

10) fissent, heute firent. Feen haben es — das Horn — gemacht.

11) Darunter war — gab es (i ot = y avait) — eine.

12) Hier = oui. Wer das Horn erschallen und ertönen hört.

13) tentir, heute nur noch in retentir.

14) lui en, d. h. von dem Hören, revient santè.

15) Ganz das deutsche: ja! Und hätte er auch eine noch so schwere Krankheit. avera = avrait.

Gesang an [1]). Darauf versuchen sie dem Feenkönige zu entfliehn, dieser aber, welcher darüber in Zorn geräth, hält sie nicht bloss durch die vorher von Jérome beschriebenen Zauberkünste fest, sondern stösst von neuem in sein Horn und zwingt sie dadurch widerum zu singen; ja, er ruft sogar seine 300 ritterlichen Gefolgsmannen herbei und lässt durch diese den Huon mit seinen Begleitern gefangen nehmen, um sie zu töten. Von diesem lezteren Vorhaben steht er indess auf Bitten eines seiner Feenritter ab. Huon spricht darauf den Oberon an, der sich ihm auch huldreich erweist.

Dist [2]) Auberon, lautet die betreffende Stelle des Gedichts (S. 106): Hues, or m'entendés:
Encor n'ai mie [3]), par Dieu, trestot conté [4])
Çou que les fées me donnerent de gré [5]).
Le quarte fée fist [6]) forment à loer [7]),
Si me donna tel don que vos orrés [8]):
Il n'est oiseax, ne beste, ne sengler [9])
Tant soit hautains [10]), ne de grant cruautè,
Se jou le veul [11]), de ma main acener [12]),

1) Wesentlich abweichend wird Alberich im Ortnît (Avent. VI) selbst zum Harfner und Sänger gemacht; ein Zug, welcher ganz entschieden dem altdeutschen Bergmannsleben entlehnt ist, und also naturgemäss zum Charakter des deutschen albe passt.

2) Ital. disse = dixit.

3) moi. Bei den Troubadours kommen me und mi vor.

4) trestot = partout (tres = trans). Ich habe dir noch nicht über alles Bericht erstattet.

5) Ueber das, was die Feen mir an Gaben dargebracht haben, um mir ihre Gunst (gré = gratia) zu bezeugen. Die Wundergaben der Feen müssen aufgefasst werden wie die Gaben, welche untergebene Fürsten nach mittelalterlicher Sitte ihrem Könige oder Kaiser darbringen.

6) Die vierte Fee war.

7) Sehr zu loben.

8) si ist hier das heutige si: wenn = da — sie mir eine solche Gabe gegeben, wie ihr nun hören werdet.

9) sengler = Eber.

10) hautain; hier = Furcht verachtend.

11) Si je le veux.

12) achainer. Mit meiner Hand fassen. acener ist sicher achainer gesprochen, grade wie çou chou, cité chité etc.

C'[1]) à moi ne vienne volontiers et de gré.
Et aveuc çou me donna encor el[2]):
De paradies sai jou tous les secrés,
Et oi[3]) *les angles là sus u ciel canter,*
Ne viellirai jamais en mon aé[4]),
Et ens la fin[5]), *quant je vaumi finer*[6]),
Aveuques Dieu est mes[7]) *sieges posés.*

Huons Unterredung mit Oberon schliesst mit gegenseitiger Befreundung; Oberon schenkt ersterem, um ihn für sein schwieriges Unternehmen auszurüsten und seines stetigen Schuzes zu versichern, sein Wunderhorn, das stets die Kraft hat, den Oberon herbei zu rufen, so lange Huon sich nicht einer Lüge schuldig gemacht hat; ausserdem auch noch einen Zauberhumpen, der indess für uns nicht weiter in Betracht kommt.

Huon sezt nun wohlgemuth seine Reise fort. Ueber das rothe Mer trägt ihn ein Elfe Malabruns, den Oberon zur Strafe für irgend eine vom Dichter nicht genannte Missethat verurtheilt hat, zeitweilig die Rolle eines Koboldes (lutin) zu spielen. Nachdem Malabruns den Huon am jenseitigen Ufer nieder gesezt hat, ermahnt er denselben nochmals eindringlich, Oberons Befehle getreu zu sein, und nicht die Lüge zu seiner Gehilfin zu wählen, widrigenfalls er des Beistandes

---

1) Das demonstrat. ce ist hier — german. Sitte gemäss — als relativ. gebraucht.

2) elle.

3) oui.

4) agé. Ich werde in meinem Leben niemals älter werden. — Dass dieser Zug der deutsch. Elfenmythologie entlehnt ist, bedarf kaum der Erwähnung.

5) en la f., heute enfin.

6) je veux, que je finisse. vaumi ist eine Construction wie das italien. vuómi = ich will, dass ich. — Der deutsche albe ist unsterblich; der feeische Oberon lebt so lange es ihm beliebt. Die widerwärtige mönchische Gestalt, welche der Dichter hier — in willkürlicher Abweichung — der Volkssage giebt, scheint demselben sehr gefallen zu haben, denn er kommt später noch ein Mal auf die unnatürliche Vorstellung zurück.

7) Das s ist hier und in sièges zu streichen; im Dialecte unseres Dichters ist me das heutige ma.

Oberons verlustig gehe, und sich in unabsehbare Gefahren stürze.

Die Episode mit Malabruns (S. 160) ist nicht ohne Einfluss auf Shakespeare geblieben, wie schon der Umstand beweist, dass Robin, der bei Shakespeare an die Stelle des Malabruns getreten ist, die bewussten und unbewussten Unwahrheiten der Verliebten aufdeckt, und straft. Ich gehe indess nichts desto weniger auf diesen Theil des Gedichtes nicht näher ein, weil die gegebene Andeutung genügt.

Huon hat die Ermahnung des Malabruns, nach Art der Jugend, bald in den Wind geschlagen; beim Ueberschreiten der Brücke, welche zum Pallaste des Gaudisse führt, hilft er sich wirklich mit Lügen. Das Wunderhorn hat augenblicklich die Kraft, den Oberon herbei zu rufen, verloren, und Huon muss in Folge dessen das furchtbare Abenteuer mit Gaudïsse ohne Oberons persönlichen Beistand bestehn. Er führt indess dennoch Karls Auftrag — grade wie bei Wieland — pünktlich aus, und gewinnt dadurch Oberons Verzeihung, mit dessen Hilfe er schliesslich den Gaudisse erschlägt [1]).

Schon vorher hat sich ein Liebesverhältniss zwischen Esclarmonde und Huon angesponnen; Huon steht im Begriff, sie mit in seine Heimath zu nehmen, dort zum Christenthum — durch die Taufe — überzuführen, und sich dann mit ihr zu vermählen. Als Oberon von beiden in Babylon Abschied nimmt, sagt er (S. 200) zu Huon:

Hues, or m'entendés:
Il me convient droit à Monmur aler [2]);

---

1) Nach dem deutsch. Ortnît erinnert im Gegentheil Alberich den Ortnît daran, dass Nachoot der Vater seiner Geliebten sei, und dass er derselben folglich die Heirath unmöglich mache, wenn er den Nachoot töte. In Folge dessen bleibt Nachoot leben und rächt sich später heimtückisch an Ortnît. Die Abweichung beweist, dass der Franzose unter viel unmittelbarerem Einflusse des durch die Kreuzzüge erzeugten Nationalhasses gegen die Mohammedaner, also früher gedichtet hat, wie der Deutsche.

2) Ich muss gradeswegs — droit — nach Monmur gehn. — Monmur, richtig jedenfalls Montmur, Bergwand, ist Oberons Burg. Auch Ortnîts Mutter sagt dem Ortnît, er werde den Alberich

Biax dous amis, de bien faire pensés [1]).
Vous enmerrés la fille l'amiré [2]),
C'est Esclarmonde qui tant a de biauté.
Jou te defens, sor les membres coper [3]),
Et si trés chier con tu as m'amisté [4]),
Que tu n'i gises [5]), ne n'aies abité [6])
Desc' [7]) à cele eure que l'aras [8]) epousé
Tout droit à Rome, la mirable cité [9]).

---

an einer „Bergwand" finden, wie denn die Bergwand überhaupt eine grosse Rolle in den Berggeistersagen spielt. Die falsche Deutung des Namens Auberon, sowie diese unrichtige Schreibart von Montmur sind aber ein unumstösslicher Beweis, dass der Franzose keine deutsche Quelle direkt benuzt haben kann.

1) biax = beaux. Schöner, lieber Freund, denke darauf, gut zu handeln.

2) So die Sprachweise damaliger Zeit; heute würden wir sagen: de l'amiré.

3) Je te defends sur les membres coper. — coper muss aus dem mlatein. copolare = verknüpfen entstanden sein. Die Worte sagen: Ich ertheile dir ein Verbot rücksichtlich der Vermischung der Glieder. Es lässt sich vermuthen, dass die Ausdrucksweise mit der Fassung der ritterlichen Keuschheitsgeseze in den französ. Ritterorden im Zusammenhange steht. Der Dichter des Huon macht den Oberon zum Komthur eines solchen Ordens.

4) Und so (si) höchst theuer, wie dir meine Freundschaft ist.

5) Verbiete ich dir, dass du weder dort — i — d. h. bei Escl. — liegest.

6) Umgang.

7) dèsque à celle heure. Der Dichter ist aus der Construction gefallen; es ist zu verstehen: bis zu j. St.

8) auras.

9) Hier zeigen sich wider zwei erhebliche Abweichungen, die beweisen, dass der Huon und Ortnit ganz unabhängig von einander entstanden sind. Im Ortnit führt Alberich selbst dem Ortnit seine Geliebte zu, und, da dieser sie herzt und küsst, erinnert ihn Alberich nur väterlich daran, er solle nicht vergessen, dass die Geliebte noch Heidin sei, und dass er als Christ sich also nicht mit ihr einlassen dürfe. Ortnit sieht das auch ein, und ist in Folge dessen durchaus enthaltsam. Darauf folgt noch ein furchtbarer Kampf mit den Sarazenen, und dann erst geht Ortnit mit seiner Geliebten zu Schiff. Während der Meerfahrt taufen Alberich und Ortnits Oheim, der Reussenfürst Ilias (im

Et se t'i gis [1]), si me puist [2]) Dix salver,
Tu te venras [3]) en si grant povreté [4]),
Qu'il n'est cors d'omme [5]) qui le peust conter [6]).

Huon verspricht dem Oberon, auch diesen Befehl zu erfüllen; aber es geht damit, wie mit der Lüge.

Oberon schenkt dem Huon ein sehr schönes, wohl ausgerüstetes Schiff, mit dem er seine Rückfahrt antritt [7]). Sobald er aber auf der See schwimmt, bedauert er sein Keuschheitsversprechen, und zwingt die Esclarmonde mit Gewalt, ihm die Rechte des Ehemannes zu gestatten [8]). Sofort bricht ein entsezlicher Sturm los, der die Masten seines Fahrzeuges zerbricht, und ihn mit Esclarmonde auf seinem Schiffswrack an eine einsame Insel wirft [9]). Dort erscheinen Seeräuber und entführen Esclarmonden [10]).

Walbrân richtiger Polias genannt) die eroberte sarazenische „Königin“, die nun ihre Namenlosigkeit ablegt, und fortan Sidrat heisst. Nach vollzogener Taufe gilt Sidrat als rechtmässige Gattin Ortnits, der dann auch — wie der Dichter ausdrücklich hervorhebt — schon während der Meerfahrt, und ohne die geringste Anfechtung, ehelichen Besiz von ihr ergreift. Schön ist, dass der deutsche Dichter, der Roms mit keiner Silbe erwähnt, das mechanische Mittel der Heidentaufe für nicht genügend erachtet, um Christ zu werden, sondern die Sidrat erst als Königin der Lamparter durch Unterricht zum Christenthum überführen lässt.

1) Wenn du dich doch zu ihr legst.

2) So wahr Gott mein Erlöser ist.

3) venir ist hier ganz wie das ital. andarsi gebraucht = du wirst dich begeben.

4) Hilflosigkeit.

5) corps d'homme = personne. Das altröm. und italien. persona haben diese Bedeutung.

6) beschreiben.

7) Man erinnere sich, wie Prospero mit Hilfe seines Ariel das Schiff, in welchem er den Alonso mit seinen Genossen hat stranden lassen, zur Heimreise wider neu und schön herrichtet.

8) Theseus und Perigenia!

9) Ohne alle Frage ist Shs. Dichtung von Prosperos Ulyssiade mit Miranda just durch diese Wendung in Huons Schicksal angeregt worden, obwohl auf das Detail der Darstellung Rob. Greenes Novelle Pandosto in unverkennbarer Weise eingewirkt hat.

10) Claribel wird im Tempest von ihrem eigenen Vater nach

Zur selben Zeit verfällt Oberon tiefer Schwermuth über Huons Geschick, doch ohne dadurch zur Nachsicht bewogen zu werden; er hält vielmehr standhaft daran fest, den Huon die üblen Folgen seiner Sünde auskosten zu lassen, um ihn durch Strafe zu bessern [1]). Zwei Ritter aus Oberons Gefolge, Gloriant [2]) und Malabruns legen indess mit Erfolg Fürbitte ein, indem sie den Oberon an Adams Fall, und die Erlösung durch Christus erinnern [3]). Malabruns erbietet sich zu Huons Rettung, und Oberon gestattet sie ihm. Er trägt den Huon zum zweiten Male übers Mer [4]) auf eine einsame Insel, auf welcher Huon mit einem Minstrel zusammen trifft [5]).

Jérome und die übrigen Genossen Huons werden zufällig auf dieselbe Insel verschlagen, auf welche die Seeräuber Esclarmonden geschleppt haben. Die Seeeäuber haben sie dem Emir der Insel ausgeantwortet, welcher sie gezwungen hat, seine Gattin zu werden, jedoch ohne zugleich ihr Bett mit ihm zu theilen. Jérome führt der Zu-

---

Tunis gebracht; Ferdinand aber wird dem Alonso ebenfalls zeitweilig entführt.

1) Es bedarf kaum eines Winkes, um diesen Zug in Prosperos Verhalten gegen Alonso und seine Genossen wider erkennen zu lassen.

2) Ich erwähne den Namen nur mit Rücksicht auf Spensers Faery Queene.

3) Prospero entschliesst sich selbst zur Gnade, da er sieht, dass es Zeit ist. Sein Malabruns heisst aber Ariel; nur dass Ariel nichts aus eigenem Antriebe thut und überhaupt ein anders und eigen gearteter Geist ist.

4) Ich will mich hier nicht auf weitläufige Auseinandersezungen über die Quellen des Huon einlassen; aber diese Widerholung einer — wie man sich aus dem Original sofort überzeugen würde — im wesentlichen bereits früher dargestellten Begebenheit, macht es mir wahrscheinlich, dass der Dichter mehrere Quellen, und zwar französ. Quellen benuzt hat, in denen die Begebenheit bei verschiedenen Gelegenheiten erzählt ist.

5) Im Tempest fliessen Huon und der Minstrel zusammen, das heisst Prospero wird, so zu sagen, Minstrel; ein Ausdruck, den ich, angesichts meiner sorgfältigen Analyse des Tempest, nicht weiter zu erläutern brauche. Die Fabel von der Sycorax dürfte ebenfalls mit dem Antreffen dieses Mintrels in anregendem Zusammenhange stehen.

fall mit Esclarmonden zusammen, welche ihn beschwört, sie zu befreien, und mit sich von dannen zu führen.

Je vous requier, sagt sie (S. 237), voller Verzweiflung auf ein Widersehn mit Huon, aveuc vous me menés;

Je serai *nonne* dedens un povre ostel [1]),

E proierai [2]) por l'ame au baceler [3]).

Jérome ist jedoch nicht der vom Schicksal bestimmte Retter Esclarmondens, sondern Huon selbst. Dieser wird durch den Zufall ebenfalls auf Galafres Insel geführt, sieht Esclarmonden wider, besiegt mit seinen Genossen die Sarazenen, und schifft sich dann mit ihr und ihnen nach seinem „Herzogthum" Bordeaux ein. Die Erzählung der Begebenheit in ihren Einzelnheiten ist für die Fabel des Tempest nicht ohne Interesse; doch muss es hier genügen, wenn ich berichte, dass Huon zufällig grade dasjenige französische Schiff antrifft und zu seiner Rückfahrt auswählt, auf dem sich einer der Barone seines Herzogthums befindet, der auf Beschluss des Parlaments von Bordeaux sich auf Reisen begeben hat, um ihn wider aufzusuchen, weil Huons verrätherischer, böser Bruder Gérard Karls ungerechtes Urtheil benuzt hat, sich des Herzogthums Bordeaux zu bemächtigen.

Wie der deutsche Ortnît damit abschliesst, dass Ortnît durch die Hinterlist seines unfreiwilligen Schwiegervaters Nachoot ums Leben gebracht wird, so hat nun auch das französische Gedicht vom Huon sein ernstes Nachspiel, das aber viel realistischer gehalten ist, wie das Nachspiel des Ortnît, und deshalb auch nicht mit Huons Vernichtung, sondern mit seinem Siege endet.

Die Geschichte von Huons schicksalsschwerer Nach-

1) Heute hôtel. Wie ich verstehe, will Escl. Nonne werden in irgend einem dürftigen (pauvre) Stifte, wo man die Plagen der Armuth noch so lebensfrisch empfindet, dass man die Noth armer Pilger gern um Gottes Lohn lindert.

2) prierai. (proier = praier, erklärt die engl. Form prayer).

3) au baceler (baccalaureus, Junggesell) geht auf Huon, den Oberon selbst in einer später mitzutheilenden Stelle so nennt. — Escl. sagt: ich werde dem bacel. für die Seele beten = für die S. des. b. beten.

prüfung hat ebenfalls einen grossen Einfluss auf den Tempest gehabt, namentlich auf die Erzählung Prosperos I. 2 von dem an ihm verübten Verrathe. Huons teuflischer Bruder Gérard nämlich benuzt dessen Abwesenheit, die herzogliche Gewalt über die Grafschaft Bordeaux zu usurpiren; und da er von Huons Rückkehr erfährt, lauert er demselben auf Anstiften und mit Beihilfe seines treulosen Schwiegervaters, des Bischofs Gibouard in einem Wäldchen auf, nimmt ihn dort nach heftigem Kampfe gefangen, und führt ihn dem noch immer grollenden Kaiser Karl als Verräther vor. Vermittelst falscher Zeugen verwickelt er ihn hier in einen schlimmen Process, in welchem Huon zwar an dem Bischofe de Naismes einen treuen und unerschrockenen Freund und Vertheidiger findet, der aber dennoch einen vernichtenden Ausgang droht, bis endlich im Moment der höchsten Gefahr der Retter Oberon einschreitet. Derselbe wirft Karls Ritter, die falschen Zeugen u. s. w. wie Stroh über den Haufen und hält dann eine Rede zu Gunsten Huons. Den Moment, wo Kaiser Karl ihn sieht [1]) und hört beschreibt der Dichter (S. 308) folgendermassen:

Karles le voit, moult en est esfraés [2]),
Puis s'écria, voiant tot le barné [3]):

---

1) Die deutschen elbe, Alberich, Walberân und sein Zwergvolk u. s. w. sind immer unsichtbar; wenn sie sich nicht sehen lassen wollen, sind sie, als echte Berggeister, nur demjenigen sichtbar, der im Besize eines bestimmten Edelsteines ist. Shakespeares Oberon unterscheidet sich darin von dem französischen, dass er ebenfalls wie der deutsche albe unsichtbar ist. Oberon selbst sagt II. 1, 186:

I am invisible,
And I will overhear their conference.

Dass Sh grade hier Oberons Unsichtbarkeit betont, hat seine guten Gründe; wer mit den Augen der Helena und des Demetrius sieht, kann den Oberon nicht sehn. Die Stelle beweist aber zugleich, dass Shs. Kenntniss des Oberon doch nicht ganz ausschliesslich aus dem Huon geschöpft sein kann, sondern dass er auch, sei es woher es sei, sich Kenntniss von der echten germanischen Elfenmythologie verschafft haben muss.

2) efrayé.

3) Während sämmtliche Barone zuschauten.

Par foi, dist Karles, cis hom est Damedé [1]);
Se il volait, nous serions tout tués.
Auberon l'ot, se li a escrié [2]):
Drois emperere [3]), se me puist Dix salver,
Ne suis pas Dix, ains [4]) suis un hon [5]) carné.
Auberons suis par droit non apelés,
Droit à Monmur, certes, là fui ge nés.

. . . .

. . . .

Moult aime droit et foi et loiauté,
Pour chou aim jou Huon le baceler,
Car preudon [6]) est, et bien l'ai esprové.

Die lezten Worte Oberons an Huon (S. 311) lauten:

Amis, or m'entendés:
Je ne veul plus au siecle demorer [7]),
Là sus [8]) m'en veul en paradis aler,
Car nostre Sires [9]) le m'a certes mandé,
Et je ferai la soie volonté.
Mes sieges est à son destre costé;
En faerie [10]) ne veul plus arester [11]),

---

1) Corrumpirtes Amadeus. Die Herausgeber umschreiben Dieu; offenbar ist indess Christus, der Prediger der wahren Liebe zu Gott, gemeint.

2) Oberon hört es in dem Augenblicke (se), wo er (li = lui) es geschrien hat.

3) Kaiser von Gottes Gnaden (drois). Der Dichter steht also noch auf dem Standpunkte der Theorie vom heil. röm. Reich, die Dante so gluthvoll gegen seine widerstrebende Zeit verficht. Dem Franzosen ist aber auch selbstverständlich Karl d. Gr. ein echter Franzose; er residirt in Paris.

4) Hat sich noch heute erhalten: sondern.

5) homme.

6) prud'homme = homo prudens; biderber man, term. technic. zur Bezeichnung derjenigen Personen, denen man die Urtheilsfindung im Gerichte ohne Bedenken übertragen kann.

7) au sciècle ist widerum echt mönchisch. demorari, heute demeurer.

8) Nach dort oben hin will ich fortgehn, d. h. verschwinden.

9) Gott. Der Einfall ist ebenfalls ganz mönchisch. la soie v. = italien. la sua volontà.

10) Im Feenlande.

11) ristare, rester.

Chou que te di[1]) ne met en oublier:
Si te desfen sur les membres coper[2]),
Et sur le foi que tu me dois porter[3]),
Que vers le roi n'aies mais estrivés[4]);
Te sires est, se ti dois foi porter[5]).
Sire, dist Hues, g'en ferai tot vo gré.

Zwei Punkte dieser Dichtung springen sofort als für den Sommernachtstraum entscheidend in die Augen: 1. Auberon ist der sittliche Läuterer Huons wie Shakespeares Oberon der sittliche Läuterer Titanias und der athenischen jeunesse dorée; und er ist dies 2. als machtvoller, das Schicksal der Betheiligten beherrschender Zauberer, welchen in seiner Gesammthaltung eine echt artemisische Gesinnung bestimmt. Wie vorzüglich eine solche Figur in die Teseide Chaucers passte, bedarf keiner Auseinandersezung, und der Dichter hat dafür gesorgt, dass die beiden artemisischen Züge Auberons, seine Keuschheit und sein Waidmannsthum, seiner Dichtung nicht nur nicht verloren gegangen sind, sondern aus ihr mit derselben Deutlichkeit hervor leuchten, wie aus dem Huon. Die Keuschheit — um von Oberons Verhältniss zu Titanien zu schweigen — aus seiner Theilnahme für Hippolytha; das Jägerthum aus Oberons eigenen Worten. Wir hören Auberons Worte: Que tu n'i gises, ne n'aies abité, in den Worten Hippolytas I. 1: Four days will quickly steep themselves in night u. s. w. Ja mehr noch; wir sehen im Oberon ganz den Beschützer der Keuschheit, als welchen der französische Auberon sich Esclarmonden

1) dis.

2) Si te desfen = il t'est défendu. Dass das Keuschheitsgebot ohne Rücksicht auf die inzwischen vergessene Esclarmonde hier widerkehrt, macht den Huon ganz zum Ordensritter.

3) Oberon behandelt den Huon hier ganz wie der Komthur seine Ordensritter. Rücksichtlich der Treue, die du mir schuldest, ist es mein Gebot.

4) Heute étriver, engl. to strive. Dass du mit (vers — ganz german. withar, with) dem Könige niemals gestritten habest, d. h. haderst.

5) Er ist dein (te = tibi) Lehnsherr (sire). Statt *se* ti dois ist zu lesen: *si* u. s. w. = folglich musst du ihm Treue hegen (porter).

gegenüber bewährt, wenn wir II. 1 gewahren, dass ihn Titanias frivole Fopperei:

Why art thou here,
Come from the farthest steep of India,
But that, forsooth, the bouncing Amazon,
Your buskin'd mistress and your warrior love,
To Theseus must be wedded?

in hellen Zorn sittlicher Entrüstung versezt, und dass er in diesem Zorne seine thätige Theilnahme durch die Frage bezeugt:

How canst thou thus, for shame, Titania,
Glance at my credit with Hippolyta [1]),

---

1) Schlegel übersezt:

Wie kannst du dich vermessen anzuspielen
Auf mein Verständniss mit Hippolyta?

Da mir, wie ich widerholt mit vollstem Freimuth bekenne, die revidirte schlegel- und tiecksche Uebersezung völlig fremd ist, so kann ich leider nicht wissen, ob in ihr diese handgreifliche Sinnlosigkeit stehn geblieben. Bezweifeln möchte ichs, da — wie ich sofort zeigen werde — der Revisor der schlegel- und tieckschen Uebersezung grade des Sommernachtstraums, Alex. Schmidt die richtige Bedeutung von credit für unsre Stelle angiebt. Benda übersezt anders, aber um kein Har breit besser, das Wort credit durch „Verhältniss".

Alex. Schmidt (Shakespearelexicon s. v. credit n. 2, I. 260) umschreibt die Bedeutung des Wortes für unsere Stelle durch: a good opinion of a person and *influence* derived from it. Das ist im wesentlichen richtig. Die Construction credit *with* lässt keinen Zweifel, dass credit hier im Sinne von Einfluss gebraucht ist; und es ist auch richtig, dass die Quelle dieses Einflusses die gute Meinung ist, aber nicht sowohl — wie es nach Schmidt scheinen könnte — die Wohlmeinung Oberons gegen Hippolyta; diese ist für Oberon nur Motiv, seinen magischen Einfluss zu Gunsten Hippolytas wirken zu lassen, sondern die gute Meinung der Hippolyta von denjenigen moralischen Gütern, welche Oberon besonders liebt. Dies Guthaben (credit) des lezteren bei (with) Hippolyta bestimmt dieselbe, während sie I. 1 den Theseus beschwichtigt, seine sinnliche Begier noch kurze vier Tage und Nächte zu zähmen; und wir erfahren nachträglich an dieser Stelle, dass sie dabei ganz in Oberons Sinne gehandelt hat; eine Thatsache, welche die Kenner des Huon von vornherein verstanden haben müssen.

Ich übersezе Oberons Worte:

Erlaubt die Scham, Titania, dir zu sticheln

Knowing I know thy love to Theseus?
Didst thou not lead him through the glimmering night
From Perigenia whom he ravished? u. s. w.

Es ist der Schuz des jungfräulichen Amazonenthmus gegen die lockenden Verführungen Titaniens, was den Oberon bewogen, endlich gegen Titanien einzuschreiten; er sagt es ihr selbst hier gradezu ins Gesicht; sie aber hofft freilich — nach echter Weiberart — die Siegerin in dem Kampfe mit ihrem Gatten zu werden; eine Rechnung, die jedoch in diesem glücklichen Falle nicht in Erfüllung geht. Durch die Hippolyta hat Oberon den Theseus der Machtsphäre Titaniens vollständig entrückt, und sie muss sich — tief beschämend — mit einem Eselskopfe begnügen.

Auberons Keuscheit ruht, wie ich gezeigt habe, auf religiösem Grunde. So auch bei Shakespeare. Der folgende Abschnitt wird Gelegenheit bieten, das zu zeigen. Eine bedeutende Abweichung Shakespeares von dem französischen Dichter macht sich aber grade in diesem Punkte bemerkbar. Der Franzose — sicherlich ein Ordensritter — theologisirt; ja er versteigt sich sogar zu theologischem Unsinn, um nur ja seinen Auberon zu einem echten Tugendhelden nach dem Mönchskatechismus zu machen; bei Shakespeare dagegen zeigt sich Oberons religiöses Element einzig in seiner vollen moralischen Gesundheit. Und das ist zugleich der Quell seines naturfrohen Waidmannthums; eine ausserordentlich erfrischende Combination, die der Kenner des Sommernachtstraumes bei dem Franzosen unwillkürlich vermisst.

Auberon und Oberon sind aber — wie bemerkt — auch Zauberer, ebenso wie der Alberîch der Nibelungen, des Ortnît und andere deutsche elbe. Wie verschieden indess handhabt der Franzose und der Engländer dieses Kunstmittel. Wer den Ortnît und andere deutsche Elfensagen kennt, weis, dass beide Dichter in Handhabung des Zaubers eine vollkommen freie Stellung hatten, sowohl betreffs

---

Dass bei Hippolyta ich so viel gelte,
Obwohl du weist, recht wohl ist mir bewusst,
Mit welcher Liebe du dem Theseus nachstellst?
Wer hat, wenn du nicht, durch der Nacht Geflimmer
Entführt ihn Perigenien nach wilder Nothzucht?

des Gegenstandes wie der Wirkung des Zaubers, und namentlich auch der Zaubermittel. Wie mechanisch aber geht der Franzose zu Werke; und ein wie sinnvolles symbolisches Band hält hingegen den Zauber und die Zaubermittel des shakespeareschen Oberon mit der übrigen Dichtung innig verbunden. Auberon und Oberon sind sich als Zauberer fast nur darin gleich, dass sie keine dämonischen Negromanten sind wie Macbeths Hexen, sondern hochsinnig edle Geister wie Prospero; während aber Auberons Hüfthorn ein wirkliches Wunderhorn ist, liegt die Zauberkraft von Oberons Jagdhorn grade in dem Umstande, dass es ein Jagdhorn ist. In schlichter Einfachheit, und deshalb menschlich so gemüthvoll ansprechend, lässt Shakespeare hier wie im Tempest Zauberkraft und Naturkraft in eins zusammenfliessen; sie wird zum symbolischen Reflex der Naturkraft. Er weis nichts von jener geheimnissvollen Kraft des Auberonhornes, die Menschen singen zu machen und den Auberon selbst aus unendlicher Ferne als Schuzgeist herbei zu rufen; nur die Wunderkraft theilt Oberons Horn mit jenem, dass sein Schall durch das Ohr gesundes Leben einführt in den kranken Organismus. Diese Wirkung aber ist bei einem überhaupt gesundheitsfähigen Organismus so wenig übernatürlich oder gar widernatürlich, dass sie jedes Jagdhorn ausübt. Auch des Theseus Horn hat diese Wunderkraft, und ruft daher die athenische Jugend unwiderstehlich zu gesundem, ästhetisch freiem Leben auf. Unwiderstehlich; denn die Bedingungen der Gesundheitsfähigkeit sind hier inzwischen geschaffen. Und auch darin, wie diese Bedingungen geschaffen sind, sowie in der Art, wie Oberon die Krankheit der beiden athenischen Jünglinge zur Erscheinung bringt, offenbart sich die Tendenz, an die Stelle willkürlich naturwidriger Zauberromantik eine sinnig mystische Symbolik zu sezen. Die Bezauberung erfolgt durch den Saft einer Blume, der gefährlichsten von allen aus dem grossen Irrgarten der Venus-Titania [1]); aber die-

---

1) Oberon selbst bezaubert bekanntlich III. 2 den Demetrius; sein Zauberspruch beginnt mit den Worten:

Flower of this purple die,
Hit with Cupid's archery,
Sink in apple of his eye.

sem Zauber zum Troz, der beim Demetrius nicht — wie bei Titanien — durch den Saft einer anderen Blume gelöst wird, sondern des Jünglings Augen noch während seines lezten Schlummers in Oberons Hain behaftet [1]) — diesem Zauber zum Troz, macht Oberon beide gesundheitsfähig, indem er sie von Robin wider ihren Willen im Gebrauche der „quaint mazes in the wanton green" praktisch unterweisen lässt. Welch eine Lust, nach solcher Ermüdung das Hallali blasen zu hören! Aber welche Herzstärkung auch nach solcher Arbeit ein gesunder erquickender Schlaf! An diesen Freund der unbescholtenen, sorglosen Seele wendet sich daher auch Oberon vornehmlich. Er heisst Titanien, nachdem er sie selbst wider zu ihrer titanischen Höhe erhoben, ihr die ästhetische Freiheit wider verschafft hat, ihre Hofmusikanten herbei zu rufen, und dann den Verliebten befreienden Schlummer zu senden [2]). Nachdem die fëischen Musikanden erschienen sind, giebt Oberon selbst den Befehl [3]) ein Concert anzustimmen, und damit schliesst das

---

Oberon impft damit dem Demetrius die sinnliche Liebe zu Helena-Gallathea ein, die aber im weiteren Laufe seines Zauberspiels durch ästhetische Mittel gereinigt wird.

1) Demetrius wird überhaupt nur ein Mal, an der in der vorigen Note besprochenen Stelle, mit Blumensaft bezaubert.

2) IV. 1.

Ob. Titania, music call; and strike more dead
Then common sleep; of all these fine the sense.
Tit. Music, ho! music! *such as charmes sleep.*

Wegen der Lesart und des Sinnes von Oberons Worten vrgl. meine Studie. 2. Aufl. S. 57 N. 2. Titanias Worte sind eine sehr starke Bestätigung dafür, dass ich Oberons Worte richtig gedeutet, und mit Recht gegen Theobald die Lesart der edit. princ. hergestellt habe. Titania ruft Music herbei, welche die Fähigkeit besizt, dem Traume (sleep) Zauber zu verleihen. Dass Traum hier für Phantasiebilder steht, bedarf keiner Ausführung.

3) Die Folio von 1623 fügt den in der vorigen Note mitgetheilten Worten Titanias die Bühnenweisung bei: Music still. Das soll nach Delius heissen: „sanfte Music". Nein; es heisst: Musik still! Die Musikanten haben noch nicht zu spielen, wenn Titania ruft, sondern Oberon giebt das Signal dazu, indem er später sagt: Sound, music. Oberon hat soeben die ihm gebüh-

ästhetische Regenerationsverfahren bei den Verliebten ab. Des Theseus Horn hat nun nur noch den Schläfern das Bewusstsein zurück zu rufen, damit sie den alten Adam abschütteln wie die Raupe die alte Haut.

Der Auberon des Huon ist endlich auch durch grosse Schönheit ausgezeichnet; und auch das ist ein Zug, der für das Verständniss des shakespeareschen Oberon von grosser Wichtigkeit ist. Oberon gestaltet sich dadurch in der französischen Dichtung bereits zur Incarnation physischer wie psychischer Schönheit; und ganz so hat ihn Shakespeare von dem Franzosen übernommen.

Ich habe nur noch die beiden Thatsachen zu constatiren, dass weder das Ehebündniss zwischen Oberon und Titania, noch auch die Figur des changeling boy dem Huon entlehnt, sondern Shakespeares selbständige Dichtungen sind; und schliesse daran die Bemerkung, dass der Huon es ist, welcher uns den Schlüssel zu dem mystischen Bande liefert, das den Theseus mit dem Oberon verknüpft. Die Nuzanwendung dieser Thatsachen überlasse ich getrost dem Leser und schliesse damit diesen Abschnitt.

---

2. Der Einfluss von Dunbars allegorischem Gedichte *The golden Terge* auf Oberons Vision und einige andere Theile des Sommernachtstraumes.

Hier ist nur ein analytisches Referat über Dunbars Gedicht erforderlich, welchem ich das, was zu sagen ist, in einigen Noten hinzufüge. Thom. Warton berichtet in der 2. Aufl. seiner Histor. of engl. poetr. III. SS. 90 ff. über das Gedicht wie folgt:

„William Dunbar wurde zu Salton in Ost-Lothian um 1470 geboren. Seine berühmtesten Gedichte sind The Mistle and the Rose und The golden Terge. . . . . . . Seine Goldene Tartsche verfolgt den Plan, den allmäligen und unmerklichen Einfluss der Liebe darzustellen, wenn man

---

rende Oberherrschaft im Feenreiche der Kunst übernommen, sein Befehl allein entscheidet deshalb.

ihr zu weit über die Einsprüche der Vernunft hinaus nachgiebt. Der kritische Leser wird bemerken, dass der Grundplan dieses Gedichtes seine Färbung von der Züchtigkeit und den Phantasievorstellungen von Chaucers Remount of the Rose und The Floure and Leafe entlehnt hat.

Der Dichter unternimmt in der Morgendämmerung eines heitern Tages einen Spaziergang. Die Wirkungen des Sonnenaufgangs auf die Frühlingslandschaft werden — in Lydgates Manier, nur mit grösserer Kraft, Bestimmtheit und Ueberfülle von Schmuck — folgendermassen geschildert:

Richt es the sterne of day begonth [1]) to shyne,
Quhen [2]) gone to bed was Vesper and Lucyne [3]):
I raise, and by an rosere [4]) did me rest [5]):
Upsprang the goldyn candill [6]) matutine,
With cleir depuret [7]) bemys chrystallyne,
Glading the mery fowlis [8]) in thair nest:
Or [9]) Phebus wer in purpour kaipe [10]) revest,
Up raise the lark, the hevenis menstral syne [11]),
In May intill a morrow mirthfullest [12]).

1) right as the star of day began.
2) When.
3) Lucina = der Mond.
4) Rosenstrauch.
5) Zur Ruhe niederlegen. — Der Dichter begeht eine Mai-Observanz, und dabei hat er die Vision, welche sein Gedicht beschreibt. Die Anknüpfungspunkte, welche schon hierin für Shakespeare lagen, sind handgreiflich.
6) Das goldene Morgenlicht ging auf.
7) With beams clearly depured; mit krystallenen bis zu voller Klarheit gereinigten Strahlen.
8) fowles.
9) ere, ehe.
10) Bevor Phoebus sich seine purpurne Capuze (kaipe = cape) übergezogen hatte. Dunbar lässt hier das rosige Morgenroth auf das goldene folgen; richtiger Sh. in Oberons Rede: But we are spirits of another sort u. s. w. (S. meine Studie 2. Aufl. S. 59 N. 2.)
11) sheen, hell. Bezieht sich auf die Stimme. Up rose the lark, the heaven's minstrel sheen.
12) till, nicht selten bei Dunb. = to; intill = unto. Die Lerche erhob sich im Mai einem höchst wonnevollen Morgen entgegen.

u. s. w. Unser Dichter vom Gesange der Vögel und dem Murmeln des Wassers eingelullt, sinkt schlafend auf die Blumen nieder, welche er Floras Mantel nennt. In einem Traumgesichte sieht er ein Schiff nahen, dessen Segel der Blüthe am Baumzweige [1]) gleichen, und dessen Masten von Gold sind, schimmernd „„wie der Tagesstern““ [2]). Hurtig gleitet es über eine krystallhelle Bucht hin und auf den blumigen Matten unter dem grünen Röhricht und den grünen Wiesen sezt es hundert Edeldamen ans Land, welche reich aber sehr frei gekleidet sind. Sie sind in grüne Mieder gekleidet und ihre goldenen Flechten [3]), welche nur mit glizernden Faden zusammen gebunden sind, fliessen bis zur Erde herab, und ihre schneeweissen Busen sind unbekleidet.

As freshe as flouris that in the May upspredis [4])
In kirtills [5]) greene, withoutyn kell [6]) or bandis [7])
Thair bricht hairis hang gleting [8]) on the strandis
In tressis cleir, wyppit [9]) with goldin threidis [10]);
With papis [11]) quhyt [12]), and dillis smal es wandis [13]).

In dieser glänzenden Gesellschaft sieht der Dichter Natura, die Frau Königin Venus, die jugendfrische Aurora, die schönen Freifrauen Flora und Mai, Juno, Latona, Proserpina, Diana, die Göttin der Jagd und der grünen Haine, Freifrau Clio, Minerva, Fortuna und Lucina. Diese mächtigen Königinnen sind mit Diademen gekrönt, welche gli-

1) Nämlich in Bez. a. die Weisse.
2) d. h. die Venus.
3) Zur Maiobservanz gehört auch nach Chaucer bei den jungen Mädchen ein lang herabhängender natürlicher Zopf.
4) upspred, aufspriessen.
5) Mieder.
6) without caul = ohne Harnez.
7) Bänder, scil. in den Haren.
8) gliding on the strands, so dass das Har auf dem Meeresstrande einher geschleift wurde.
9) bound.
10) threads.
11) paps, Brüste.
12) white.
13) dill muss Knöchel sein. small steht ganz im Sinne des deutschen schmahl, dünn, wie das subst. wands beweist.

zern wie der Morgenstern. Sie treten in einen Garten ein. Freifrau Mai, die Königin des Wonnemondes, lehnt sich auf ihre Schwestern April und Juni. Sobald sie im Garten auf und ab schreitet, beginnen die Vögel zu singen, und Natur reicht ihr ein prachtvolles Gewand, das mit allen Farben unter dem Himmel geschmückt ist [1]):

> Thair sawe I Nature till [2]) her present a gown,
> Rich to behalde [3]) and nobil of renoun,
> Of every hew [4]) undir the hevin that bene
> Depaynt [5]), and broud [6]) be [7]) gud [8]) proportioun.

Die verschiedenen Klassen der Pflanzen bezeugen darauf in folgenden eleganten, gefeilten Versen der Natur ihre Unterthänigkeit:

> And every blome on brecnhe, and eik on bonk [9]),
> Opnyt [10]), and spred thair balmy levis donk [11]),
> Full low enclyneyng [12]) to thair queene full cleir,
> Quhame [13]) for their noble norising [14]) thay thonk [15]).

Unmittelbar darauf langt ein anderer Hof oder eine andere

---

1) Dass diese Darstellung sehr geeignet war, Sh. in der Auffassung Titanias als Königin der Blüthenwelt zu bestärken, liegt auf der Hand.

2) to her, scil. to lady May.

3) behold.

4) hue.

5) painted, gefärbt.

6) broad.

7) by = neben.

8) good.

9) eke on bank = auch diejenigen, die nicht an Bäumen sassen, sondern auf den Hügeln blühten.

10) opened = erschlossen sich.

11) and spred their balmy love's dung = und verbreiteten ihren balsamischen Liebesdünger. Dunbar nimmt also an, dass der Duft der Frühlingsblumen die Sinne liebebrünstig stimmt. Wenn es neben Lylys Wom. i. th. M. noch eines Anstosses für Sh. bedurfte, um ihn auf die symbolische Verwendung der flosculа zu bringen, so musste er ihn hier empfangen.

12) inclining.

13) whom.

14) nursing = Ernährung. Dass hier der biblische Einfluss von Matth. 6 v. 25—28 vorliegt, darf als gewiss angenommen werden.

15) thonk = thanked.

Gesellschaft an, in welcher der König Cupido den Vorsiz führt:

with how[1]) in hand ybent,
And dredefull arrowis grundyn sharp and squair[2]).
Thair sawe I Mars the god armipotent,
Thair sawe I crabbit Saturne ald and hair[3]),
His luke[4]) was lyk for to perturb the air.
Thair was Mercurius, wise and eloquent,
Of rhetorik that fand[5]) the flouris fair.

Sie werden von andern heidnischen Gottheiten begleitet: Janus, Priapus, Aeolus, Bacchus, dem Freudenbringer der Tafel und Pluto. Sämmtlich sind sie in grüne Gewänder gekleidet, singen zu Harfe und Laute und fordern die Damen zum Tanze auf. Der Dichter legt sich unter den Bäumen auf den Hinterhalt[6]); während er aber bemüht ist,

---

1) Verdruckt für bow, wie das bald folgende bow beweist.

2) quare = vierschrötig, schwer; also gefährlich. grundyn, heute grounden. Scharf geschliffen und wuchtig.

3) crabbit = crabbed, sauertäppisch. hair = hoary, greis.

4) look. Sein Blick war, als sollte er die Luft erschüttern. Das Bild steht unter sichtlichem Einfluss von Dante, Inf. I, Terz. 16.

5) fond. Die schönen Blumen, d. h. die Mädchen, lassen sich leicht durch Rhethorik fangen.

6) Hier ist der stärkste Berührungspunkt zwischen dem Sommernachtstraume und Dunbars Gedicht. So wie der Dichter der gold. Tartsche sich hier auf die Lauer legt, um das irdische Treiben zu beobachten und dann in der Erzählung einer Traumvision allegorisch darzustellen, so lässt Shakespeare den Oberon ebenfalls von einem Vorgebirge aus das Treiben in Kenilworth und London beobachten. Oberon freilich wird nicht eigentlich in die Begebenheiten, die er sieht, verwickelt, wie der Dichter der goldenen Tartsche; doch das ist nebensächlich. Ueberdies stellt sich die Sache historisch auch insofern anders, als Sh. selbst — Oberons Klage über die Verführung des Theseus ist Beweis — anfänglich von dem beobachteten Spiele ebenso wenig persönlich unberührt blieb, wie Dunbar es von sich darstellt. Auf alle Fälle darf als gewiss betrachtet werden, dass die gold. T. Shakespearen den Anstoss gegeben hat, Oberons Vision zu dichten. Für höchst wahrscheinlich halte ich auch, dass er eben daher den Anstoss empfangen, seinem ganzen Gedichte den Namen „Traum" zu geben, obwohl er diesen An-

weiter vorzuschleichen, um einen vollkommeneren Ueberblick über dies verführerische Schauspiel zu gewinnen, wird er von Venus erspäht. Sie befiehlt ihren Scharfschützen, den Eindringling zu verhaften. Ihre Begleiterinnen, eine Schar schöner Damen, werfen auf der Stelle ihre grünen Mäntel ab, und eine jede von ihnen bringt einen riesigen Bogen zum Vorschein. Sie stellen sich in Schlachtordnung und rücken gegen den Dichter vor.

> And first of all, with bow in hand ybent,
> Came dame Bewtee [1]) richt as she wald me shent [2]);
> Syne [3]) followit all her damosalles yfeir,
> With mony [4]) divers awfull instrument [5]):
> Unto the pres [6]) Fair Having [7]) with her went,
> Syne [8]) Portrature, Plesance and lusty Cheir [9]);
> Than came Ressoun [10]) with Shelde of gold so cleir [11])

---

stoss auch durch manches Gedicht seiner Zeit erhalten haben könnte.

1) Beauty.

2) right as if she would me shend = grade so als ob sie mich zu Grunde richten wollte.

3) since; then.

4) many.

5) weapons.

6) Unto the press = zum Andrange, Angriffe ging mit ihr zusammen vor.

7) Die feine Manier.

8) sheene, schön.

9) Portrature ist offenbar Geschminktheit; Plesance = Wohlgefälligkeit; lusty Cheer = Wollust.

10) Reason.

11) Wie ich bereits in den Zusätzen zur 2. Aufl. meiner Studie gezeigt, fusst Dunbar hier auf Ephes. 6, 16:

Above all, *taking the shield of faith*, wherewith ye shall be able, *to quench* all *the fiery darts* of the wicked. Es ist ein fundamentabler Irrthum, wenn Warton und Klein behaupten, Dunbar stelle den Sieg der Vernunft über die sinnliche Liebe dar. Der Mönch Dunbar ist durch und durch Spiritualist; er schiebt daher unsere Sündhaftigkeit unserer Körperlichkeit zu, und macht dagegen unseren Geist — ragione, raison, reason — zum Horte unseres Glaubens. Dieser starke Freund, der Geist, schützt daher den Dichter, indem er ihm gegen die Angriffe der Sinnlichkeit, und also der Sündhaftigkeit, den undurchdring-

In plate and maille [1]), as Mars omnipotent
Defendit me that noble chevellere.

---

lichen Schild des Glaubens vorhält. Nur durch den Glauben, nicht durch sich selbst schüzt der Geist den Dichter; hätte der Dichter den Geist, die Vernunft an sich, zu seinem Schüzer machen wollen, so durfte er denselben nicht einen Schild vorhalten lassen, sondern musste ihn selbständig als Kämpfer vorgehn und die andringenden Feinde niederschlagen lassen. Nach seiner Darstellung dagegen wird der Dichter einzig und allein durch die goldene, d. i. sonnengleich leuchtende Tartsche geschüzt, und dieser Schuzwehr legt er überdies die Wunderkraft bei, die andringenden Feinde flüchten zu machen.

Ein wesentlicher Irrthum von Klein und Warton ist auch, anzunehmen, Dunbar stelle nur den Kampf gegen die sinnliche Liebe dar. Ich werde weiter unten nachweisen, dass der Dichter auch von solchen Feinden angegriffen wird, die mit der sinnlichen Liebe im streng realistischen Sinne gar nichts zu thun haben, deren Ursprung der theologische Spiritualismus aber ebenfalls in der Körperlichkeit, d. i. Sinnlichkeit sucht. Die sinnliche Liebe spielt bei Dunbar nur deshalb die bedeutende Rolle, weil sie ihm das mystische Symbol der irdischen Verkehrung rein christlich evangelischer Liebe ist; ein Ausdruck den jeder Dantekenner verstehn wird. In Wahrheit ist Dunbars Gedicht ein Lobgedicht auf die evangelische Erlösung des Menschen aus der Sinnenknechtschaft, und es ist daher barer Unverstand, dieses Gedicht — wie Klein gethan — mit dem götheschen: Wie Feld und Au u. s. w. zusammenstellen und auf dessen Kosten herunterreissen zu wollen. Diese Auseinandersezung hat ms. Es. auch für das Verständniss von Oberons Vision nicht geringen Werth. Die Function, welche Dunbar der goldnen Tartsche beilegt, übt in Oberons Vision der Mond, die wahre Cynthia, das Urbild des echten Kunstgeistes aus, und Oberons Bestreben ist just darauf gerichtet, seine Titania wider auf diese cynthische Höhe zu erheben, ihr also jene Kraft wider zu verleihen. Diesem Gedanken darf selbstverständlich nicht der filzig pietistische Sinn untergeschoben werden, als hätte der Dichter überall am Evangelium, das heisst, wie es diese Leute verstehen, an dem knechtenden Wortlaute der Bibel, seine Erfindungen zu prüfen; wohl aber geht er von der richtigen Ueberzeugung aus, dass nur derjenige Mensch, welcher religiös in sich gefestigt ist, auch den festen moralischen Halt besizt, der ihn dazu befähigt, sein Sinnenwesen moralisch so weit zu überwinden, dass er auch in der Kunst ästhetisch frei zu wirken im Stande ist.

1) That noble cavalier — scil. Ressoun — came in plate and

Der Schönheit steht die zarte Jugend bei durch ihren züchtigen Blick, die grüne Unschuld, Bescheidenheit und Gehorsam; doch dem Schuze der goldenen Tartsche der Vernunft gegenüber vermochten sie nur schwach Stand zu halten. Darauf führt die Weiblichkeit die Bescheidenheit, Klugheit, Standhaftigkeit, Gütigen Blick, Sanfte Lust und Rechtschaffenheit (Honest Business) vor:

Bot Ressoun bure [1]) the Terge with sic [2]) constance,
Thair sharp assayes [3]) might do no dures [4])
To me, for all thair awfull ordinance [5]).

Der Angriff wird erneuert durch Würdigkeit, Ruhm, Reichthum, Adel und Ehre [6]); aber auch sie werden bald zum Rückzuge genöthigt, obwohl sie eine Wolke von Pfeilen abschiessen. Da Venus die Flucht bemerkt, befiehlt sie der Heuchelei [7]), den Versuch zu machen, die goldene Tartsche zu durchbohren. Sie wählt sich Gegenwart [8]), Liebkosung und Nennegut [9]) zu ihren Schüzen aus. Diese führen die

---

mail (mit Panzer und Panzerhemd) and defended me with a shield of glod so clear, like omnipotent Mars.

1) But reason bore.

2) Offenbar corrumpirt aus silc = such.

3) assaults.

4) injuries.

5) Troz all ihres grauenvollen schweren Geschüzes.

6) Dass auch diese als Verführer auftreten, ist der unwiderlegliche Beweis dafür, dass nicht bloss die Angriffe der sinnlichen Liebe, sondern überhaupt die Verführungskunst der Welt dargestellt werden soll.

7) Dissemblance; offenbar ist die religiöse Heuchelei gemeint.

8) Warton sagt: der Dichter verstehe darunter den verführerischen Einfluss häufigen vertrauten Zusammenseins mit der Geliebten. Das ist richtig, muss aber in dem erweiterten symbolischen Sinne genommen werden, den ich eben angedeutet habe; Dunbar meint überhaupt die verführerische Gelegenheit.

9) Fair Calling. Dass Presence auch im Sommernachtstraume ihre Rolle spielt, darauf habe ich bereits in der 2. Aufl. meiner Studie S. 23 aufmerksam gemacht; hier nur noch der Nachweis, dass Shakespeare auch das Fair Calling benuzt hat, benuzt in keiner anderen Absicht, als die Fair Callings eines Lyly und anderer gleichgesinnter Geister an den Pranger zu stellen, ob-

Schönheit ins Gefecht zurück, und es erhebt sich ein neuer hartnäckiger Kampf:

---

wohl dieselben sich auch hier von Seiten der sprachlichen Kunstfertigkeit aus als bei weitem untergeordnet zeigen.

Die Stelle, wo Shakespeare das Fair Calling zur Anwendung bringt, ist die nämliche, in welcher die Presence ihre magische Kraft zeigt. Lysander, welcher II. 2 die Hermia in Oberons Haine führt, erklärt plözlich, den Weg verloren zu haben und fordert deshalb seine Begleiterin auf, bis Tagesanbruch im Walde eine Schlafstelle zu suchen. Hermia willigt ein, und nun entspinnt sich zwischen beiden folgendes Gespräch:

Lys. One turf shall serve as pillow for us both:
One heart, *one bed*, two bosoms and one troth.
Herm. Nay, good Lysander, for my sake, my dear,
Lie further off yet: *do not lie so near.*
Lys. O, take the sense, sweet, of my innocence!
Love takes the meaning in love's conference.
I mean: that my heart unto yours is knit,
So that but one heart we kan make of it:
Two bosoms interchained with an oath;
So then two bosoms and a single troth.
Then, by your side no bed-room me deny,
For, lying so, Hermia, I do not lie.
Herm. Lysander *riddles* very prettily;
Now much beshrew my manners and my pride,
If Hermia meant to say, Lysander lied.
But gentle friend, for love and courtesy,
Lie further off; in human modesty
Such separation as may well be said
Becomes a virtuous bachelor and a maid,
So far be distant; and good night, sweet friend.
Thy love ne'er alter, till thy sweet life end!
Lys. Amen, amen, to that fair prayer say I;
And then end life, when I end loyalty!
Here is my bed: sleep give thee all his rest!
Herm. With half that wish the wisher's eye be blest!

Anstatt alles weiteren Commentars gebe ich hier eine unmetrische Uebersetzung, in welcher die verdeckten Zweideutigkeiten zur Erkenntniss des Lesers kommen; eine Uebersezung, wo das nicht der Fall, giebt Schlegel, und eine noch bessere Benda.

Lys. Derselbe Rasen soll als Pfühl uns beiden dienen. Ein und derselbe Herzensgedanke (heart) treibt uns an; ein gemeinschaftliches Bett, zwei Busen, die beide nur einer einzigen Wahr-

Thick was the shott of groundyn dartis kene,
Bot Ressoun, with the Sheld of Gold so shene

---

heit nachstreben, d. h. ihre Neigung nur auf ein einziges Ziel gerichtet haben.

Herm. Nein, guter Lysander, um meinetwillen, Theurer, noch liege ferner von mir; so nah bette dich nicht.

Lys. O Süsse, suche ein Verständniss dafür zu gewinnen, was damit gesagt ist, dass ich meine Worte in das Gewand der Unschuld kleide, d. h. zweideutig spreche. (Sprich auch du unschuldig und sündige im Geheimen). Wenn Liebende zusammenkommen, so nimmt die Liebe ihr Verlangen gefangen. Mein Wunsch ist, dass mein Leben mit dem deinigen so vereinigt wird, dass wir durch diese Vereinigung (of it) ein einziges Leben erzeugen können. Sobald die Neigung zweier Busen sich gegenseitig durch einen Eid an einander gefesselt hat, giebt es für diese beiden Busen nur noch eine einzige Wahrheit. Folglich versage mir das Beilager nicht; denn, wenn ich so allein liege, werde ich nicht zur Ruhe kommen, Hermia.

Herm. Lysander versteht es, recht saubere Räthsel aufzugeben. Nun, wahrhaftig, es hiesse mein herausforderndes Gebahren (my maners and my pride) verspotten, wenn es mir einfiele, zu behaupten, Lysander hätte gelogen, (nämlich in seiner verblümten Behauptung, Hermia sowohl wie er sei „aus einem Punkte zu kuriren", und habe sich deshalb in diese verfängliche Situation mit ihm versezt). Doch, trauter Cavalier, um auch Gallanterie mit der Liebe zu verbinden, leg dich etwas entfernter und halte dich mit der heute gebräuchlichen Keuschheit (in human modesty; den Gegensaz bildet die mönchische Ascese), so weit ab von mir, dass man die Entfernung mit Recht als eine solche rühmen kann, die sich für einen standhaften Junggesellen und eine Maid gebührt. Und nun, Trauter, gute Nacht. Möge deine Liebe niemals wanken, bis deine liebliche Munterkeit (life) ans Ziel gelangt ist.

Lys. Zu diesem sittigen (fair) Gebete spreche ich: Amen, Amen. Möge meine Munterkeit damit enden, dass ich ans Ziel meiner Treue gelange. Hier ist mein Bett; möge der Schlaf das ganze Füllhorn seiner Ruhe über dich ausgiessen = mögest du ewig schlafen.

Herm. Möge das Auge dessen, der mir dies — scil. den ewigen Schlaf — wünscht, mit der Hälfte davon, d. h mit dem Endimionsschlafe, gesegnet sein.

Unmittelbar, nachdem Dame Presence diese starke Wirkung auf Lysander hervorgebracht hat, erscheint Robin und salbt sein Auge mit dem Safte der Blume Liebe im Müssiggange; und nun

Warly [1]) defendit quhosoevir [2]) assayit:
The awfall stour [3]) he manly did sustene [4]).

Gegenwart streut der Vernunft ein magisches Pulver in die Augen, so dass sie plözlich ihrer ganzen Kraft beraubt, wie ein Trunkner taumelt. Sofort erhält der Dichter eine tötliche Wunde, und wird von Schönheit gefangen genommen, welche nunmehr ein um so verbindenderes Wesen annimmt, je mehr das Auge der Vernunft in Folge ihrer Trunkenheit erlischt. Darauf versucht Heuchelei all ihre Künste am Dichter; Nennegut lächelt ihn an, und Liebkosung schmeichelt mit verliebtem Gespräche sein Bedenken hinweg. Nun umarmt ihn Bekanntschaft einen Augenblick, bald aber nimmt sie Abschied, und wird nachher nimmermehr gesehn [5]).

---

beginnt der endimionische Taumel Lysanders, in den bei Dunbar Presence dadurch die Vernunft versezt, dass sie ihr ein magisches Pulver in die Augen wirft. Ich fürchte keinen Widerspruch mehr, wenn ich Shakespeares Composition auf Dunbars Einfluss zurückführe. Die Frage, ob dieser Einfluss auf Shakespeare ein bewusster gewesen, kann dabei völlig auf sich beruhen bleiben; doch möchte ich sie bejahen.

1) warily, und zwar in der Bedeutung des deutschen „mich bewahrend", wehrend. defendit = defended.

2) whosoever assaulted.

3) stour = Strauss.

4) sustain. Das Hauptaugenmerk hat indess der Leser auf das „he" zu richten. Dunbar kann unmöglich raison als masculin. gebraucht haben; he geht folglich auf the shield, wie auch wir im deutschen sagen: der Sch.

5) Unter der Bekanntschaft (Acquaintance) kann nur die Erfüllung der sinnlichen Begier verstanden werden, und zwar in dem weiteren symbolischen Sinne, den ich oben angedeutet habe. Der Dichter sezt also in dieser Allegorie die kurze Vergänglichkeit des irdisch sinnlichen Genusses den ewigen Freuden des reinen Geistes entgegen, oder — um dantesk zu reden — den Freuden des Paradieses.

Der Gedanke bleibt auch für denjenigen tiefsinnige Wahrheit, welcher daraus, wie ich selbst, nicht, die Consequenz der Sehnsucht, den Glauben an eine persönliche Fortdauer nach dem Tode zieht, sondern diese Frage offen hält. Der religiöse Mysticismus, und zwar nicht der coquettirende, sondern der aufrichtig echte Mysticismus, der erst noch in der neusten Zeit unter uns Pro-

Endlich überliefert ihn Gefahr der Gewahrsam des Grams[1]). In diesem Augenblicke „„God Eolus his bugle[2]) blew““; der Wind bewegt das Laup; in einem Augenblicke verschwindet das Schauspiel, und nur der Wald, die Vögel, die Hügel und Bäche bleiben zurück. Im Nu kehren sie zu ihrem Schiffe zurück und, mit vollen Segeln raschen Laufs in die See stechend, feiern sie ihren Triumph mit einer Salve ihrer Truppen. Der Rauch ihrer Geschüze steigt zum Himmel, und die Felsen hallen den Geschüzdonner wider, mit einem Schalle, als wäre der Regenbogen zerbrochen worden[3]).

---

testanten in Kierkegaard einen seiner grossartigsten Vertreter gefunden hat; der religiöse Mysticismus mit seiner Transcension bleibt auch für denjenigen eine volle Wahrheit, der die Position: jenseitiges Leben als möglichen Irrthum betrachtet, dem die physopsychische Construction unseres Organismus widerspricht. Wie alle Weisheit, die das tägliche Leben predigt, wird der Gedanke aber nur von den edelsten Geistern in seiner ganzen Tiefe und Breite gefasst, geht nur in diesen zu bewusster Activität über; in ihnen freilich aber auch unfehlbar. Dass Shakespeare in diese Geister-Kategorie gehört, bedarf keines weiteren Beweises. Seine Polemik gegen seine Vorgänger beruht zum guten Theile allerdings auf Aristotelismus — gleichviel ob auf direct oder indirect angeeignetem — der Hauptsache nach entspringt sie indess diesem an sich so höchst einfachen Saze, dessen ästhetisches Endziel der Idealismus der Kunst ist. Es kann allerdings keine Rede davon sein, dass Shakespeare ein „moralischer“ oder „lehrreicher“ Dichter im Sinne der bekannten schillerschen Xenien gewesen wäre; zweifellos aber ist, dass er eine nachhaltig idealisirende Wirkung durch seine Kunst mit klarstem Bewusstsein angestrebt hat.

1) Diese etwas stark theologisch polizeiliche Wendung, die übrigens nur sagen will, dass der Mensch, welcher seinen Geist waffenlos von der Sinnlichkeit gefangen nehmen lässt, auch den irdischen Schmerzen sich wehrlos ausliefert, konnte Sh. natürlich nicht verwerthen.

2) Hifthorn. Aeolus spielt hier ganz den Oberon; doch dürfte sein Hornblasen einzig auf das Hornblasen bei der altenglischen Maifeier zurückzuführen sein.

3) Wie hier der Dichter, so erwachen im Sommernachtstraume IV. 1 die beiden Liebespare, nachdem Oberon sein Wesen mit ihnen getrieben. Der folgende Vers kann förmlich als Beschreibung der physikalischen Stimmung des Sommernachts-

And as I did awake of this sweving [1]),
The joyfull birdis merily did sing,
For mirth of Phebus tender bemis shene.
Sweit war [2]) the vapouris, sof [3]) the morrowing [4]),
Hailsum the vaill [5]) depaynt with flouris ying [6]),
The air attemperit sober [7]) and amene;
In quhit and reid [8]) was all the felde besene [9]),
Throw Naturis nobill fresh annameling [10]).
In mirthfull May of every moneth quene [11]).

Der Dichter schliesst mit einem steif pedantischen Lobgesange auf Chaucer, Gower und Lydgate“.

---

3. Rob. Greenes Oberon und Shakespeares Oberon.

Rob. Greenes Jacob IV. beginnt mit einem dialogischen Vorspiele zwischen Oberon und dem schottischen Ritter Bohan, aus welchem ich folgende Passage heraushebe:

---

traums von diesem entscheidenden Wendepunkte an betrachtet werden.

1) dream = Vision.
2) were.
3) soft.
4) morning.
5) vale.
6) eying = geschmückt mit Blumen, die ihre Augen geöffnet hatten.
7) Die Luft hatte eine angenehme und gesunde Temperatur. sobir (sober) = vernünftig. Dunbar will sagen, die Morgenluft mit ihrer Kühle habe seiner Vernunft ihre alte Kraft widergegeben. In diesem Sinne sagt Robin zu Lysander: On the ground sleep sound = schlafe deinen Rausch aus.
8) white and red. Weiss und roth, ersteres als Farbe der Diana, letztes als Farbe der Venus, spielen, wie wir gesehn, auch bei Chaucer eine grosse Rolle. Aus diesen Dichtern sind sie in den Sommernachtstraum übergegangen.
9) beseen = anzuschauen.
10) Trough Nature's noble fresh enameling = vermittelst der edlen, jugendfrische Farbe verleihenden Emaillirkunst der Natur.
11) Im wonnevollen Mai, der Königin aller Monate.

Boh. Recause my pride [1]) was vanity, expense loss, my reward fair words and large promises, and my hopes spilt [2]); for that, after many years service one outran me [3]); and what the deil [4]) should I then do there? No, no; flattering knaves, that can cog and prate fastest [5]), speed best in the court.

Ob. To what life didst thou then betake [6]) thee?

Boh. I then changed the court for the country [7]), and the wars for a wife; but I found the craft of swaines [8]) more vile than the knavery of courtiers, the charge of childern more heavy than servants [9]), and wives' tongues worse than the wars itself; and therefore I gave o'er that, and went to the city to dwell; and there I kept a great house with small cheer, but all was ne'er the near [10]).

Ober. And why?

Boh. Because in seeking friends, I found table-guests

---

1) Ich kann nur verstehn: Weil mein Hochmuth sich nachträglich als unmotivirte Eitelkeit erwies.

2) spelt = in die Brüche gingen.

3) Gr. affectirt hier englisches Radebrechen durch einen Schotten. Ich verstehe: da man (one) nach langjährigem Dienste mich — bei der Beförderung — überging.

4) Das „and" ist wider blosse Affectation; zu verstehen ist: was Teufel (deil = devil) sollte ich da dort — scil. am Hofe des Königs — noch machen?

5) Diejenigen, welche am hurtigsten schwazen (prate) und schmeicheln (cog) können, machen am Hofe die beste Carrière (speed best).

6) Welcher Lebensweise wandtest du dich darauf zu?

7) Leben als Landmann.

8) Hier offenbar = Hirten, d. i Landleute, Bauern.

9) Offenbar ist servant's zu lesen und zu verstehen: than a servant's. Bohan hat gefunden, dass die Kinderlast drückender ist, als die Last, welche einem Diener sein Dienst aufbürdet.

10) Alex. Dyce weist nach, dass dies „was never the near" = the nearer, einem Sprichwort: You are earely up, and yet are never the nearer, entlehnt ist, dessen Sinn ist: Du stehst früh auf, fängst früh an, dich abzumühen, und kommst deinem Ziele doch niemals näher. Bohan sagt: Ich wohnte in einem grossen Hause mit kleinem Gemach, und war deshalb dem Glücke nicht um ein Har breit näher gekommen.

to eat me and my meat, my wife's gossips to bewray the secrets of my heart [1]), kindred to betray the effect of my life [2]); which when I noted the court ill, the country worse, and the city worst of all, in good time my wife died [3]), — ay [4]) would she had died twenty winters sooner, by the mass [5])! — leaving my two sons to the world [6]) and shutting myself into this tomb, where if I die I am sure I am safe from wild beasts, but whilst I live cannot be free from ill company [7]). Besides, now I am sure, gif [8]) all my friends fail me, I sall [9]) have a grave of mine own providing. This is all. Now what art thou?

Ober. Oberon, King of Fairies, that loves thee, because thou hatest the world; and *to gratulate* [10]) *thee, I brought these antics to show thee some sport in dancing*, which thou hast loved well.

. . . .
. . . .
. . . .

---

1) Ich fand, dass meine Tischgäste mich mit sammt meiner Mahlzeit verzehrten, und die Klatschgevatterinnen meiner Frau meine Herzensgeheimnisse verriethen.

2) Und ich fand, dass meine Verwandschaft zur Verrätherin an meinen Lebenserfolgen wurden.

3) Der Text ist evident corrupt: *Which* when I noted u. s. w. stimmt nicht zusammen; und der spätere Saz: in good time my wife died, hat wider keinen syntaktischen Anschluss an diesen ersten Saz. Bohan scheint sagen zu sollen: Als ich zu dieser Erkenntniss kam, nämlich, dass es am Hofe übel, auf dem Lande schlechter, am allerschlechtesten aber in der Stadt bestellt sei, starb glücklicherweise meine Frau.

4) Schottisch = I.

5) mass ist hier Abendmahlsopfer; also = bei Gott.

6) Alex. Dyce hat zweifellos recht, wenn er behauptet, hier sei eine Lücke im Texte. Es ist zu übersezen als ob stünde: I left my two sons to the world, and shut myself u. s. w.

7) Zu verstehn: I am sure, whilst I live cannot be free fr. ill c. = so lange ich lebe, werde ich die schlechte Gesellschaft nicht los.

8) angels. = if.

9) shall.

10) Um dich für deine Verachtung der Welt zu belohnen.

Boh. Now, king, if thou be a king, I will show thee whay I hate the world by demonstration. In the year 1520 was in Scotland a king, overruled with parasites, misled by lust, and many circumstances too long to trattle on now; much like our court of Scotland this day. *That story have I sat down.* Gang with me to the gallery, and I'll show thee the same in action by guid fellows of our countrymen; and *then when thou seest that, judge if any wise man would leave the world if he could* [1]).

Ober. *That will I see;* lead and I'll follow thee.

Hierauf beginnt das wirkliche Drama. Daraus ergiebt sich unmittelbar die sehr wichtige Thatsache, dass Greene dem Bohan die Rolle des Dichters des Jacob IV. überträgt, dass dieser grabeslustige Bohan Greene selbst ist, oder wenigstens eine Verkörperung seiner Gemüthsverfassung. Für den weiteren Gang dieser Untersuchung ist es von grosser Wichtigkeit festzustellen, dass diese Identification der historischen Wahrheit entspricht. Ich bemerke daher, dass sowohl aus Greenes Groatsworth of Wit, dessen romanhafter Theil zweifellos von Rob. Greene herrührt, wie auch aus dem ebenfalls zweifellos echten Pamphlet Greenes: The Repentance of Robert Greene Maister of Artes [2]) sich mit zuverlässigster Sicherheit feststellen lässt, dass Greene wirklich an der Seelenkrankheit Bohans gelitten hat. An der Seelenkrankheit, sage ich; denn in der That laborirt Bohan an einer sehr starken Seelenkrankheit. Greene zwar scheint von der Meinung ausgegangen zu sein, Bohans Weltflucht lasse sich als eine That imponirender Heldenhaftigkeit darstellen [3]); d e n W o r t e n n a c h verschmäht Bohan die Welt,

1) Vrgl. S. 269, wo ich bereits die sprachwissenschaftliche Erklärung der Stelle gegeben habe.

2) In seiner Einleitung zu Grs. Werken, sagt A. Dyce u. a. in einer Note: „Als ich The Repetance zum ersten Male gelesen habe, beargwöhnte ich sie als Fälschung; . . . . jezt bin ich jedoch von ihrer Echtheit fest überzeugt" u. s. w. Bodenstedt (Shs. Zeitgen. III, SS. 57 u. 65) lässt allerdings die Echtheit von Greenes Repentance dahin gestellt sein; indess selbst er muss a. a. O. S. 67 ihre Beweiskräftigkeit für die vorliegende Frage zugestehn.

3) Nach dem Schlusse des I. Aktes findet sich die Bühnenweisung:

weil sie ihm zu schlecht ist; sieht man aber genauer zu, so erkennt man, dass ihn ganz wo anders der Schuh drückt. Ohne Ahnung einer ideal transcendenten Liebe sucht Bohan nur auf die eine oder andere Weise „sein Glück“ in der Welt zu machen, wie man eben im aller gemeinsten Verstande sein Glück zu machen sucht. Er sieht — was ja unausbleiblich — dass er fehl gegangen, und — mit der Erde, ist ihm die Welt verloren. Hätte er jenen hohen Aufschwung der Idee des götheschen Faust, der nur dadurch seine grandiose Erschütterung erleidet, dass er eben die klar erkannten Ideale von der Irdischkeit genarrt, entstellt sieht, und der nur deshalb sich in die Betäubung der Sinnlichkeit stürzt, um durch irdischen Lärm jene höchsten Lieder seines Gemüths zu übertönen, und dadurch wenig-

---

Bohan und Oberon treten nach dem I. Akte auf; Feen umringen sie oder irgend ein netter Tanz wird aufgeführt.

Darauf erhebt sich folgendes Gespräch zwischen beiden:

Boh. Bei Gott, besten Dank hierfür, kleiner König; diese Belustigung schafft mir in meinem Einsiedlerleben mehr Linderung, als die trügerische Welt mir jemals gewähren konnte.

Ob. Ich sage dir, Bohan, Oberon ist König des Friedens (quiet), der Freude (pleasure), des Nuzens (profit — dabei ist an das horazische: aut prodesse volunt gedacht), der Zufriedenheit, des Reichthums, der Ehre und der ganzen Welt; bin ich schon selbst an keinen Raum gebunden, so sind mir doch alle Räumlichkeiten unterthan (d. h. ich bin der Genius der Phantasie). Seze du nur dies Leben fort, ausgeschlossen von Welt und Menschen, und ich will dich noch Wunder schauen lassen, bevor wir scheiden.

Boh. Erst sieh meine „Historie“ (Dyce emendirt das unbrauchbare stay der alten Ausgaben ganz richtig in story) mit an, und vergleiche sie mit den seltsamen Zwistigkeiten (debates, was Dyce unrichtig in doubts ändern will), welche das Gefolge der Schmeichelei, der Wollust und der gesezlosen Willkür bilden, und dann erkläre es für gerechtfertigt, dass ich der Welt und allem was in ihr ist, entsage. Komm lass uns in unserer Behausung, (d. h. im Grabe) verbergen, wo wir mit ansehen wollen, wie die Narrheit ihren verdienten Lohn (price, wie eine spätere quarto liest, und wofür Dyce das sinnverderbende pride der edit. pr. widerherstellt) erhält.

Hier ist in der That der Versuch gemacht, der Lebensmüdigkeit Bohans das Tugendmäntelchen umzuhängen.

stens auf Zeit das Bewusstsein seines idealen Schmerzes zu verlieren; besässe er diesen idealen Gehalt, er würde wie dieser sagen müssen:

Wenn Phantasie sich sonst mit kühnem Flug
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.

Doch dem steht Bohan meilenfern, ihm ist von je nur die Erde die Welt gewesen, und weil er sich von dieser betrogen wähnt, so wähnt er sich unerbittlich überhaupt um sein Leben betrogen; er wird Nachtgeist und steigt bei lebendigem Leibe in sein Grab; es bildet sich in ihm jener pessimistische Menschenhass aus, der auch Timons Seele zertrümmert, genau aus demselben Grunde zertrümmert und zertrümmern muss. Es wirkt hierbei als dämonische Strafgewalt ein Motiv mit, das Greene mit dem Tugendmäntelchen zu verdecken sucht, dessen Lappen ich dem Leser in der vorigen Note gezeigt habe, nämlich das knechtende Gefühl eigener Verschuldung. Der Weg des Leidens, so dornenvoll er immerhin ist, ist nun einmal des Menschen irdischer Weg; und dieser Weg führt den grossen, rein gebliebenen Geist unfehlbar zum Humanismus und über diesen hinaus zur mystischen Transcension. Das eigne furchtbare Leid, das Danten von seiner Vaterstadt Florenz angethan war [1])

---

1) Ich weis sehr wohl, dass gewisse Historiker, wie z. B. Wegele, gestützt auf Lionardo Aretino, behaupten, Dante habe den Plan zur Göttlichen Komödie schon vor seiner Verbannung in Florenz selbst entworfen; ich weis aber auch nicht weniger genau, dass die Göttl. Komödie selbst in durchschnittlich jedem Gesange aller ihrer 3 Theile dieser ungerechtfertigten Behauptung strengstens widerspricht, und dass Dante erst während seiner Verbannung dem Schlusse der Vita Nuova die Form gegeben haben kann, welche sie jezt zum Präludium der Göttl. Komödie macht. Aber selbst wenn Wegele recht hätte, so würde das im Texte Gesagte dennoch seine volle Wahrheit behalten. Mit der ganzen Energie einer Seele, die kein anderes Motiv als Hochherzigkeit kannte, und der eine in alle Ewigkeit enorme Denkkraft zu Gebote stand, steuerte Dante auf die göttliche Ordnung des Friedens zu. Wie kolossal ihn unter diesen Umständen der politische und sociale Wirrwarr schmerzen musste, in welchem

und der Schmerz über die Zerrüttung des heilig. Röm. Reichs, und damit des „Gartens des Reiches“ Italia, hatte in Dante die grossartige Wirkung, der Sinnlichkeit absolut entsagend, vermöge mystischer Transcension sich in die Regionen der idealen Welt zu erheben, und im Gegensaz zur irdischen Menschenwelt eine absolut freie Geisterwelt zu erschaffen, der es in seinen Augen im mindesten nicht an unbedingter Realität gebrach, weil sie auf den Fels des Glaubens gegründet war. Shakespeare trug seinen knechtischen Schauspielerstand im Bewusstsein seiner Herzensreinheit mit wahrhaft christlicher Menschenliebe; seine Leiden verwandelten sich wie die Leiden Dantes in Harmonien, die ihn — und mit ihm seine ganze Hörerschaft — weit über die irdischen Schranken empor hob. Und so ist es bei Schiller, und so bei Göthe, und so überhaupt bei jedem Künstlergenie, das seines Herzens Reinheit bewahrt hat. Bei jenen anderen nimrodischen Gestalten, die eine grosse geistige Productionskraft erhalten haben, aber unfähig sind, die gleich starke Sinnlichkeit zu beherrschen, welche ihnen die Natur als Verführerin zur Seite stellen musste, weil ihre Hand nur so jenes edle Gut gewähren konnte, sie zeichnen sich durch ihre beständige Klage über die Verderbtheit der Welt aus, und — wenn sie die Kraft dazu haben — bauen sie einen babylonischen Thurm nach dem andern. Der gewaltige Psychiater Shakespeare, der als Künstler stets alles aus dem Ganzen und im Ganzen sieht, daher auch niemals Moral predigt und moralische Fragen nur so weit berührt, wie es sein „Ganzes“ verlangt; Shakespeare konnte unmöglich den Zusammenhang von Bohans Grabeslust mit Greenes umnachtendem Schuldbewusstsein, mit seiner gradezu zur widrigen Fraze gesteigerten Selbstverachtung übersehen; ihm konnte nicht entgehen, dass ein Mensch, dessen Phantasie in solchen Käfig gesperrt ist, unmöglich sich zur ästhetischen Freiheit erheben, und also als Künstler wirken kann. Mit genialem Auge hat er daher just das Höllendunkel an Greenes

---

zu leben ihm beschieden war, liegt auf der Hand; und in diesem Schmerze allein ist der psychische Anstoss zu seiner unvergänglichen Dichtung zu suchen.

Oberon und Bohan erspäht; aber sein Zauberstab bewirkt, dass es sich vor dem Strahlenlichte der klaren Morgensonne als widriger Dunstnebel zertheilt, und von dem reinen Oberon weicht. Um diesen Effect hervor zu bringen, hat aber Shakespeare nicht an das Vorspiel, sondern an das Ende des I. Actes des Jacob IV angeknüpft. Die erste Scene des „Laus Deo in aeternum detur" überschriebenen I. Acts beginnt mit der Vermählung Jacobs mit der Tochter des Königs von England. Ida ist zugegen und entzündet die Sinnengluth des Königs in solchem Masse, dass dieser, troz der Gegenwart seiner jungen Gemahlin ein Gespräch mit ihr eingeht, das von verfänglichen Zweideuteleien strozt. Die auf allen Märkten als Chastity itself ausgeschriene Ida geht auch auf diese Unterhaltung mit einem Sachverständniss ein, das an Shakespeares Cressida erinnert [1]). Am Schlusse des I. Actes halten Bohan und Oberon, nachdem lezterer den ersteren durch seine antics hat belustigen lassen [2]), folgendes Zwiegespräch:

---

1) Die folgenden Worte Idas erinnern ganz entschieden an das Lied Pandars Tr. u. Cr. V. 11: Full merrily the humble-bee doth sing u. s. w. The Scottish watery moon, d. h. Ida antwortet nämlich auf des Königs wizige Bemerkung:

Ida, . . . I see, you set at naught
The force of love,

d. h. Sie bringen es dahin, dass die Liebeskraft sich auf Unzucht legt, u. a.:

I heard a shepherd sing,
That, like a bee, Love hath a litle sting.

2) Der überlieferte Text leidet hier an grosser Corruption. Ich habe bereits eben in der Note ein Zwischenspiel besprochen, welches Oberon am Schlusse des I. Aktes vor Bohan aufführen lässt und welches diese beiden Weisen des Abendlandes zu höchst tiefsinnigen Gesprächen mit einander veranlasst, so tiefsinnig, dass den Zuhörern das Unglück darüber begegnet sein möchte, was am Schlusse des III. Aktes bereits dem Feenkönige über Bohans hirnlosen Jacob IV zugestossen sein muss. (Dort nämlich tritt Bohan allein heraus zum Zwischenspiele und beginnt dasselbe mit den melancholischen Worten: So, these sad motions make the fairy sleep!) Am Schlusse jener hinreissenden Unterredung heisst es: Exeunt; unmittelbar dahinter aber findet sich die Aufschrift: Nachspiel nach dem I. Akte

Boh. The mirk and sable night [1])
Doth leave the peering morn to pry abroad [2]);
Thou nill me stay [3]): hail then thou pride of kings!
I ken the world, and wot well worldly things.
Mark thou my jig, in mirkest terms that tells
The loath of sins and where corruption dwells [4]).
Hail me ne mere with shows of guidly sights [5]);
My grave is mine, that rids me from despites [6]);
Accept my jig, guid king, and let me rest;
The grave with [7]) guid men is a gay-built nest.
Ob. The rising sun doth call me hence away;
Thanks for thy jig, I may no longer stay:

(After the first Act), und nun folgt: Ob. Here see I good fond actions in thy jig u. s. w., und dann verschiedene Pantomimen, welche von Oberon des langen und breiten erklärt werden, ohne deshalb wirklich verständlich zu werden. Oberons Reden nach sollen sie die Nichtigkeit irdischer Grösse darstellen; thatsächlich sind sie eine chaotische Masse aus Lärm und Totschlag zusammen geknetet, auf welche Hamlets Bezeichnung: inexplicable dumb-show and noise vorzüglich passt. Dieser Theil des Zwischenspiels endigt mit jenem Dialoge Oberons und Bohans, den ich oben in den Text aufgenommen und dort besprochen habe.

Dieser unlösliche Widerspruch ist nur dadurch zu erklären, dass Greene an Stelle des ersten Zwischenspieles, des saft- und kraftlosen „Feentanzes", ein mehr populäres mit „Action" gesezt hat. Es lässt sich daraus vermuthen, dass das ältere Zwischenspiel, wo Oberon gewissermassen als Genius der Phantasie eingeführt wird, auf den Sommernachtstraum einflusslos geblieben ist.

1) The murky and sable night = die düstre Nacht mit ihrem schwarzen Zobelpelze.

2) Gestattet es dem anbrechenden Morgen aus seinem Verstecke hervor zu lugen.

3) Thou wilt no more stay.

4) Beachte genau, wie meine Ballade (jig; gemeint ist das Drama) in trübsten Worten ihren Ekel an der Sünde äussert, und die Wohnung der Schande bezeichnet.

5) Lass mich daher nun mit angenehmen Vorstellungen zufrieden. hail = haul.

6) Das mich solchen Dingen entrückt, die meine Verachtung erwecken.

7) für.

But if my train did wake thee from thy rest,
So shall they sing thy lullaby to nest [1]).

Damit schliesst der erste Act, und die unmittelbar folgende Scene ist die bereits SS. 141 ff. besprochene, höchst anstössige Verführungsscene zwischen Ida und Ateukin. Es ist unmöglich, den Gegensaz zu verkennen, in welchem der Schluss des III. Actes des Sommernachtstraumes just zu dieser Darstellung Greenes gehalten ist. Nachdem dort Oberon dem Robin befohlen, den Zweikampf der beiden eifersüchtigen Jünglinge zu verhüten, sie vielmehr müde zu hezen, und dann Lysanders Auge mit dem Safte einer Blume zu beträufeln, welche die Kraft hat, dem Auge auch bei gewohntem Anblick Begeisterung zu verleihen, verheisst er:

When they next wake, all this derision [2])
Shall seem a dream and fruitless vision;

---

1) So sollen sie dir ein Lullaby singen, wenn du dich in deinen Sarg (nest) gelegt hast.

Shakespeare lässt die Elfen auf der Bühne Titanien ein anderes Lullaby singen, als ein derartig grämliches Unkengequak. Dass auch darin oppositioneller Parallelismus zu Greenes Jacob IV liegt, scheint mir sicher.

2) Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v. erklärt derision an dieser Stelle durch scorn; Schlegel übersezt: Betrug, und Benda, übereinstimmend mit Schmidt, „Hohn“. Schlegels Uebersezung hat sprachwissenschaftlich offenbar keinen Anspruch auf Beachtung; Schmidt und Benda dagegen haben das Richtige getroffen, nur dass ich nicht, wie Benda, sagen würde „Hohn“, sondern „Spott“, das heisst Ironie, Satire. In gleichem Sinne gebraucht Shakespeare das Wort auch Troil. u. Cress. III. 3, 44: I have derision med'cinable. Der ganze Gedanke Oberons, namentlich was er mit *all* this derision und damit sagen will, dass dasselbe den Verliebten beim Erwachen als „fruitless vision“ erscheinen solle, ist indess mit der Feststellung des Begriffs von derision noch nicht enthüllt; zum wirklichen Verständniss der Stelle gehört vielmehr noch Folgendes.

Das Wort derision, welches Shakespeare (nach Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v.) ausserhalb des Sommernachtstraums nur noch an der bezeichneten Stelle von Tr. u. Cr. gebraucht hat, wird in unserer Scene in gedrängter Aufeinanderfolge (Zeile 123, 159 und 197) 3 Mal hinter einander gebraucht an Stellen, welche sämmtlich der unsrigen (Zeile 370) voranf gehn. Betrachten wir, da diese Anordnung sicherlich auf einem gewissen Causal-

And back to Athens shall the lovers wend
With league whose date till death shall never end;

---

nexus beruht, diese 3 früheren Stellen, so wird es sich ergeben, dass wir nicht nur zu einer sehr praecisen, concreten Auffassung des Ausdrucks derision gelangen, sondern auch erkennen, dass Shakespeare sich hier in die bewussteste Opposition zu Greenes Jacob IV stellt.

Die erste dieser 3 Stellen habe ich bereits S. 145 der 2. Aufl. meiner Studie besprochen; es ist die lyrisch pathetische Rede, mit welcher Lysander auf Helenen einstürmt, nachdem er in der Nacht vorher bei Hermien vergeblich die Theorie des „fair calling" angewandt hat. Beide treten zusammen auf und Lysander eröffnet das Spiel mit den Worten:

Why should you think that I should woo in scorn?
Scorn and *derision* never come in tears.

Lysander hat sich bei dieser Herzensergiessung unvorsichtiger Weise darüber hinweg gesezt, dass Demetrius dicht in der Nähe schlummert; dieser — inzwischen von Oberon bezaubert — erwacht, und ist nun, da Helena das erste „live", das heisst liebeentflammte Wesen ist, welches er zu Gesicht kriegt, sofort, da ihn Lysanders lärmendes Pathos weckt, bis zur Tollheit in Helenen verschossen. Auch er beginnt sie mit Liebesjammer anzudeclamiren und entlockt ihr dadurch u. a. die Klageworte:

A trim exploit, a manly enterprise,
To conjure tears up in a maiden's eyes
With your *derision!*

Helenas Noth erreicht indess ihren Gipfelpunkt erst, als Hermia, dem „sweet life" Lysanders nachspähend, zu diesem Auftritte reinster Hundstagstollheit hinzu kommt. Nun nimmt die Sache die Gestalt an, als hätten alle Höllenmächte sich verschworen, Helenen zu Falle zu bringen, indem sie ihr ein Liebesglück vorgaukelen, das zu erfassen ihr Verstand nicht wagt, obwohl es ihre Phantasie mächtig entflammt. Hermia bestätigt nämlich mittelbar durch ihre Keifereien Lysanders Liebesschwüre, und des Demetrius Wuth gegen Lysander lässt erkennen, dass er wirklich ernstlich eifersüchtig gegen diesen ist. In dem Paroxysmus der Schwärmerei, welcher dadurch in Helenens Gemüth erzeugt wird, hält sie jene Rede, in welcher Kreyssig die unübertreffliche Schilderung mädchenhafter Jugendfreundschaft bewundert: We, Hermia, like two artificial gods u. s. w. (vrgl. I. 53 ff., N. 1); vorher aber sagt sie zu derselben:

Injurious Hermia! most ungrateful maid!
Have you conspir'd, have you with these contriv'd
To bait me with this foul *derision?*

Whiles I in this affair do thee employ [1]),
I'll to my queen, and beg her *Indian* boy
And then I will her charmed eye release
From monster's view, and *all things shall be peace* [2]).

Das heisst nicht, wie Schlegel übersezt: „mich zu necken mit so schnödem Spott", noch auch, wie Benda sagt: „mich zu hezen voller Hohn", sondern: mich zu kirren mit so unsauberem (foul) Spotte, scil. der nothwendig, besonders bei Geistern, die so disponirt sind wie Helena, die gefährlichste erotische Exaltation zur Folge haben muss.

Aus alle diesem ergiebt sich für unsere Stelle die ganz concrete Bedeutung von derision als: Verleitung eines Mädchens zu dem Wahne, eine flüchtige erotische Neigung für eine wirklich tief gehende Liebe zu nehmen, um später, wenn sie thörichter Weise diesem Wahne gemäss gehandelt hat, das Sprichwort kennen zu lernen: Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen. Oberon aber verheisst, dass die verliebte athenische Jugend durch seinen Zauber von diesem Fehler geheilt werden solle. Wenn sie demnächst erwachen, sagt er, so soll ihnen all ihr Thun, was ihnen jezt immer das Wort „derision" entlockt hat, wie ein Traum vorkommen, wie eine Dichtung, welche keine wahre (ästhetische) Wirkung erzeugt, sondern — möglicher Weise — eine sehr üble unästhetische und unmoralische. Diese reine Stimmung aber soll sie befähigen, das für das Leben zu schliessende Band der Ehe einzugehn.

Sieht man auf die schlüpferige 1. Scene des Jacob IV, welcher ja später die 1. Scene des II. Akts als Nachtrab auf dem Fusse folgt, und erwägt man, die bereits I, SS. 141 ff. von mir constatirte Thatsache, dass Greene nicht im Stande gewesen ist, unser Gemüth von den Eindrücken dieser Scenen ästhetisch wider zu reinigen, so wird man mir zugeben, dass die „fruitless vision" = eine Dichtung, die ihr wahres Ziel verfehlt hat, nicht bloss gegen Lyly, sondern ebenso sehr gegen Greene gerichtet ist, und dass Shakespeare den Oberon just an dieser Stelle jene Verheissung aussprechen lässt, um eben — in Opposition zu Greene — den Oberon in der Herzensfreude seiner Unschuld sagen lassen zu können: But we are spirits of another sort u. s. w.

1) Sinn und Reim erfordern unbedingt diese Lesart der fisherschen Quarto.

2) Schlegel übersezt: „und alles werde Friede"; Benda: „und rings soll Friede sein." Alex. Schmidt will peace hier im Sinne von: Zustand der Eintracht oder Versöhnung zwischen Personen, genommen wissen. Mir scheint, weder Schmidt, noch

Und hierauf entspinnt sich folgendes Zwiegespräch zwischen Robin und Oberon:

Rob. My fairy lord, this must be done in haste,
For night's swift dragons cut the clouds full fast,
And yonder shines Aurora's harbinger;
At whose aproach ghosts wandering here and there,
Troop home to church-yards: damned spirits all,
That in crossways and floods have burial,
Already to their wormy beds are gone;
For fear lest day should look their shames upon [1]),
They willfully themselves exile from light,
And must for aye consort with blackbrow'd night.

Ob. But we are spirits of another sort.
I with the Morning's love have oft made sport;
And, like a forester, the groves may tread,
Even till the eastern gate all fiery-red,
Opening on Neptune with fair blessed beams,
Burns into yellow gold his salt green streams [2]).
But notwithstanding, haste; make no delay;
We may effect this business yet ere day [3]).

---

die beiden Uebersezer haben das Richtige getroffen; Oberon meint: und dann will ich ihr bedecktes Auge davon entbinden, immer nur das widerlich Ungeheure aufzusuchen und anzuschauen, nichts soll dann mehr ihrem Blicke ein Aergerniss gewähren, sondern alles, was er erschaut sich in Seelenfrieden (peace) verwandeln.

1) Vrgl. meine Erklärung von Robins Rede Studie 2. Aufl. SS. 59—61. Dass dieser und die beiden folgenden Verse ein Seitenhieb auf Greenes Bohan und Oberon sind, macht der sonst so auffallende Ausdruck: they *willfully themselves* exile from light, vollkommen zweifellos.

2) Vrgl. meine Studie 2. Aufl. SS. 61—63.

3) Der übrige Theil des Elfenspukes ist nur die Bestätigung dieser Worte, so dass der Anfang von IV. 1 durchaus als Fortsezung dieser Scene betrachtet werden muss. Die Concinnität beider Scenen lässt allerdings einiges zu wünschen übrig, weil der hier bereits angekündigte Tagesanbruch erst dort zur vollen Wahrheit wird, die Shakespeare dann noch in besonderer symbolischer Art ausbeutet. Grade diese Inconcinnität aber ist der stärkste Beweis dafür, dass der Dichter bei der Betonung des Sonnenaufgangs in d i e s e r Scene, sowie dabei seine besondere

Nicht moralisch lichtscheu wie Bohan und Greenes Oberon ist die echte Kunst; aber dennoch ist sie in der That lichtscheu, namentlich die Kunst des Mimen; denn, so gewissensrein sie immer betrieben wird, sie ist doch nur ein blendendes Spiel, welches in nichts zerrinnt, sobald das helle Werktagslicht darauf fällt. Das ist der Grund weshalb Oberon sich vor dem hellen Sonnenlichte zurückzieht. Und um diesen Gesichtspunkt möglichst verständlich zu machen, ist Shakespeare, troz aller Inconcinnität, in der folgenden Scene nochmals auf das Taggrauen zurück gekommen, indem er die Elfen mit folgendem Wechselgespräche abtreten lässt:

Rob. Fairy king, attend and mark,
 I do hear the morning's lark [1]).
Ob. Then, my queen, in silence sad [2]),
 Trip we after the night's shade [3]);
 We the globe can compass soon,
 Swifter than the wandering moon [4]).

Absicht gehabt hat, dass er den Oberon hier versichern lässt, er sei im Stande (may) die edlen Werke, die er begonnen, auch bei Nacht noch zu Ende zu führen. Es kann nicht stärker ausgedrückt werden, dass diese Werke, obwohl bei Nacht vollführt, dennoch keine Werke der Nacht sind.

1) Der Ausdruck ist nicht ohne Absicht anklingend an das the Morning's love der vorhergehenden Scene gebildet. Beide Male ist an Theseus gedacht, von welchem noch unmittelbar vorher Oberon geredet hat.

2) Schlegel übersezt das: in silence sad durch einfaches „schweigend", und Benda folgt ihm darin nach. Dass Sh. das Adject. sad hier nicht lückenbüsserisch gebraucht hat, und dass es somit — wenn irgend möglich — für die Uebersezung gerettet werden muss, bedarf keines weiteren Beweises. Alex. Schmidt erklärt es richtig durch „ernst". Die Worte sind auf Titanien allein zu ziehen und zu verstehen: Dann, Königin, die du ernst bist, sobald du schweigst, das heisst sobald dein Phantasiespiel schweigt. Oberon deutet damit an, dass die Heiterkeit von Titaniens Spiel auf ernstem Grunde ruht, aus dem tiefem Innern der Seele empor quillt, und also auch überdacht sein will.

3) Verbergen wir uns eilig hinter dem Schatten der Nacht.

4) Unter den Commentatoren ist man, wie es scheint, einig, das verb. to compass in dieser Stelle für eine Art Abnormität zu

Tit. Come, my lord; and in our flight
Tell me how it came this night,
That I sleeping here was found
With these mortals on the ground [1]).

Nur ein sehr flüchtiger Betrachter, kein wirklicher Beobachter, kann glauben, dass dieses leztere Gespräch die shakespeareschen Elfen und Feen in der That zu nächtlichen Spuckgeistern gleich Greenes Bohan und Oberon mache; und Shakespeare hat noch am Schlusse des Stückes widerholt dafür gesorgt, einem solchen Irrthume vorzubeugen, indem er den Oberon mit den Worten abtreten lässt:

Trip away! Make no stay;
Meet me all *by break of day* [2]).

---

nehmen und ihm die Bedeutung von „umkreisen“ beizulegen. So hat schon Schlegel übersezt, so später Benda, und so erklärt auch Alex. Schmidt in seinem Sh.-Lexic. s. v. Wie die Commentatoren sich dazu berechtigt fühlen, ist schlechterdings nicht abzusehen; der Dichter kann den Worten keine willkürliche Bedeutung beilegen; und to compass kann nie und nimmer die Bedeutung „umkreisen“ haben. to compass the globe kann schlechterdings nichts weiter heissen, als: der Erdkugel, dem Globus als Compass dienen, d. h. ihm seine Bewegungsrichtung angeben. Oberon sagt: Obgleich wir wandelbarer (swifter) sind, als der sich verirrende (wanderring), das heisst der wahnwizig aus seiner Sphäre herausschiessende cynthische Mond, so haben wir dennoch die Fähigkeit, spielend (soon) dem Globus seine gehörige Richtung anzugeben.

1) In der Gesellschaft dieser Sterblichen, namentlich des Bottom („on the *grovnd*“). Der Anhang zu diesem Abschnitte wird zeigen, dass Titania wissen will, welche Zauberkünste sie aus ihrer Sphäre gerissen haben, so dass sie in die Sphäre der Lyly, Marlowe, Greene, Nash u. s. w. hinab gestiegen sei.

2) Bodenstedt sagt (Shs. Zeitges. III 137) mit Rücksicht auf Greenes, Jacob IV: „Das Zwischenspiel mit Aster“ (?). „Oberon, . . . der durch seine dienstbaren Geister als ein deus ex machina handelnd und wandelnd in die Geschicke der Hauptträger des Stücks eingreift, erscheint mehr als ein dem Geschmacke der Zeit und den Liebhabern der interudes gemachte Concession, als ein nothwendiger Bestandtheil dieses Dramas, welches bei sehr geringfügigen Aenderungen solche Beigabe sehr wohl entbehren könnte.“ Darin liegt etwas wahres; aber

Es drängt sich von selbst die Frage auf, ob Shakespeare beabsichtigt, resp. erwartet habe, sein Publikum werde diese seine oppositionelle Stellung zu Rob. Greene gewahr werden. Ich glaube das ganz gewiss, und also auch, dass die Unterredung zwischen Oberon und Robin im III. Akte — wie immer aus der phantasievollen Gesammtconception der Dichtung unter dem instinktiven Antriebe ästhetischer Reaction entstanden — dennoch unter dem Einflusse bewusster polemischer Tendenz steht, dass also Shakespeare in diesem Falle ebenso wie bei der Benuzung der lylyschen und spenserschen, chaucerschen und dunbarschen Ingredienzien wirklich darauf gerechnet hat, dass sein Publicum sich an die betreffende Stelle Jacobs IV. erinnern werde, zu welcher die Unterredung Robins mit Oberon den Gegensaz bildet. Es würde möglich sein, hier schon die Wahrscheinlichkeit des Erfolgs sprechen zu lassen, wenn wir über die Abfassungszeit des Jacob IV. genauer unterrichtet wären. Indess da tappen wir so ziemlich im Dunkeln. Die Zeichnung des Bohan im Vorspiele — das möchte ich namentlich gegen Elzes früher besprochene unkritische Feststellung hervorheben — scheint mir auf die lezte Lebenszeit Greenes hinzuweisen, wo er aller Freunde bar, in vollen Verfall gerathen war. Merkwürdiger Weise erwähnt aber Henslowes Tagebuch, das die Zeit von Januar 1592 bis Ende 1609 umfasst, gar nichts von Greenes Jacob IV, während es doch seines Friar Bacon sogar noch 1594, seines Orlando Furioso ein einziges Mal (21. Febr. 1592), seines Pinner of Wakefield mehrere Male i. J. 1594, und endlich des Looking-glass 3 Mal i. J. 1592 gedenkt. Jacob IV. müsste hiernach 1592 bereits von der Bühne verschwunden, oder nur für die Bühne des Janhagels geschrieben sein; ein Umstand, für welchen auch der Titel der Quarto von 1598 zu sprechen scheint[1]).

---

nicht die ganze Wahrheit. Mir wenigstens scheint zweifellos, dass bereits Greene, angeregt durch den Huon, eine dunkle und unabgeschlossene Vorstellung der Idee gehabt hat, welche Shakespeare später in seinen Oberon gelegt und mit plastischer Sicherheit ausgeformt hat.

1) Der Titel lautet nach Alex. Dyce: The Scottisch Historie of James the fourth, slaine at Flodden. Entermixed with a

Ob sich in lezterem Falle eine Bekanntschaft von Shakespeares Publicum mit dem Stücke annehmen lässt, möchte allerdings sehr zweifelhaft sein, wenigstens so weit nicht die eigentlichen Künstler unter diesem Publicum in Betracht kommen. Sehr wohl möglich aber, dass Shakespeare in seiner Polemik auch nur auf die Künstler reflectirt hat; grade ihnen wollte er ja einen Zaum anlegen. Und das ist gewiss, dass er noch in anderen Stellen bemüht gewesen ist, an Greenes Oberon zu erinnern. Wie ich gezeigt habe, kommt Greenes Oberon zu Bohan mit einer Bande Possenreisser, mit denen er den blasirt-melancholischen Schotten in seinen Zwischenspielen belustigt. Mids.-N. Dr. III. 2 aber tritt Robin auf und sagt zu Oberon:

> *Captain of our fairy band* [1]),
> Helena is here at hand,
> And the youth mistook [2]) by me,
> Pleading for a lover's fee [3]).
> Shall we their fond pageant see?
> Lord, what fools these mortals be!

Genau im gleichen Sinne sagt Robin später in derselben Scene zu Oberon:

> Believe me, king of shadows [4]), I mistook,

---

pleasant Comedie, presented by Oboram King of Fayeries: As it hath bene sundrie times *publikely plaide* u. s. w. Sonst bringt es die marktschreierische Art der damaligen Bücheranpreisung mit sich, die b e s s e r e Bühne auf der das Stück gespielt ist, wo möglich mit dem Datum eines Spieltages im Titel anzugeben. Dass Greene in seiner folternden Noth auch für die untergeordnetsten Bühnen für Geld geschrieben, ist ihm sehr wohl zuzutrauen.

1) Captain = Hauptmann bedeutet hier nicht, wie Schmidt meint: leader in general, sondern es steht in der specifischen Bedeutung von: leader of a company; denn band ist Gesellschaft, Truppe. Zweifellos hat man auch die Schauspielstruppen bands genannt; und in diesem Sinne sagt Robin hier: Hauptmann, Director unserer feïschen Schauspielertruppe.

2) Verwechselt. Lysander ist gemeint.

3) Declamirend für der Liebe Lohn.

4) Schmidt, Sh.-Lexic. s. v. shadow, S. 1038 Nr. 9 will das Wort hier = spirit nehmen; und ebenso in Robins Epilog: If we shadows have offended. Dagegen soll das Wort in Theseus

andeutend, dass der Sommernachtstraum die Entdeckungsreise zu dem unbekannten Lande wirklich zurückgelegt habe, die Greene vordem ohne genügende Orientirung und ohne Steuer und Compass unternommen hatte.

Anhang.

Die Beziehung des Sommernachtstraums zu Christopher Marlowe und Thomas Nash.

Die erste Probe der Pyramus und Thisbe Tragikomödie, Mids.-N. Dr. III, 1 schliesst mit folgender Episode:

Bemerkung V, 213: The best in this kind are but shadows, and the worst are no worse, if imagination amends them, Phantasiebild bedeuten (ebendas. S. 1037 Nr. 6). Das ist jedoch ein Irrthum; das Wort steht in allen 3 Stellen genau in derselben Bedeutung von: Schatten der Wirklichkeit; Schattenbilder, in welchen die verständnissvolle Wirklichkeit sich widererkennen kann, obwohl sie blosse Phantasiegebilde sind. In den Worten des Epilog: If we shadows have offended, tritt diese Bedeutung greifbar klar hervor; denn des Dichters Phantasiebilder haben eben dadurch den einen und anderen seiner Zuschauer beleidigt, dass sie ein Abbild der Wirklichkeit sind und diese lächerlich gemacht haben. Nicht weniger klar, ja sogar noch bestimmter, tritt dieselbe Bedeutung des Wortes hervor in des Theseus Bemerkung, für welche sie ja auch Schmidt nicht bestreitet. Theseus sagt: Die beste Leistung dieser Art erhebt sich nicht über einen Schattenriss (shadow) der Wirklichkeit, und die schlechteste sinkt nicht unter diesen Standpunkt herab (are no worse), sobald die Phantasie die Kraft besizt, sie zu verbessern, das heisst, ihr ein solches Leben einzuhauchen, dass sie Wirklichkeit scheint. Just in demselben Sinn nennt Robin den Oberon gradezu „King of *shadows*“, d. h. den König der Geister, welche (mimisch und dramaturgisch) die Wirklichkeit in ihrer phantasiebelebten Scheinwelt nachahmen. Im lezteren Falle shadow = spirit zu nehmen, geht schon deshalb nicht an, weil das Reich der sogen. Geister durch die Elfen und Feen nicht erschöpft ist, sondern diese eine ganz specifische Classe von Geistern auch bei Shakespeare bilden. Man denke nur an die ghosts wandernig here and there und an die Weirdsisters im Macbeth.

Thisbe. Most radiant Pyramus, most lilly-white of hue,
Of colour like the red rose on triumphant brier,
Most brisky juvenal, and eke most lovely Jew,
As true as truest horse, that yet would never tire,
I'll meet thee, Pyramus, at Ninny's tomb.

Quince. Ninus' tomb, man. Why, you must not speak that yet; that you answer to Pyramus. You speak all your part at once, cues and all. Pyramus, enter: your cue is past; it is „never tire".

Hierauf tritt Bottom-Pyramus auf mit dem Eselskopfe, welchen ihm inzwischen Robin angehext hat, und die Probe wird auf die mehrfach von mir, zulezt in der 2. Aufl. meiner Studie SS. 132—135, besprochene Weise gesprengt.

In der Uebersezung von Schlegel lautet diese Stelle:

Thisb. Umstrahlter Pyramus, an Farbe lilienweiss,
Und roth wie eine Ros' auf triumphirndem Strauch;
Du muntrer Juvenil, der Männer Zier und Preis,
Treu wie das treuste Ross, das nie ermüdet auch,
Ich will dich treffen an, glaub mir, bei Nickels Grab.

Squenz. Ninus Grab, Kerl. Aber das müsst ihr jezt nicht sagen; das antwortet ihr dem Pyramus. Ihr sagt euren ganzen Part auf ein Mal her, Stichwörter und den ganzen Plunder. Pyramus tretet auf; euer Stichwort ist schon dagewesen; es ist: „Ermüdet auch"[1]).

---

[1]) Bodenstedt giebt die Stelle ohne wesentliche Abweichung von Schlegel in folgender Weise:

Th. Glanzeicher Pyramus, von Farbe lilienweiss,
Und gleich wie Rosen roth auf triumphirndem Strauch,
O muntrer Jüngling du, du mein Juwel, mein Preis,
Treu wie das treuste Pferd, das nie ermüdet auch;
Ich treffe, Pyramus, bei Ninas Grab dich an.

Squ. Ninus' Grab, heisst es, Mensch. Aber das darfst du noch nicht sprechen; das hast du dem Pyramus zu antworten. Du schnurrst deine ganze Rolle in einem herunter; Stichworte und alles. — Pyramus, tritt auf. Dein Stichwort ist schon dagewesen; es heisst: Nie ermüdet auch.

Etwas besser übersezt Benda:

Thisb. Glänzendster Pyramus, so weiss wie Lilien sind,
Wie eine Rose roth auf triumphirndem Strauch!
Höchst tapfrer Jüngling, schönstes Judenkind!
Treu wie das treuste Ross, so unermüdlich auch!
Ich treffe, Pyramus, dich an bei Ninnys Grab.

Quitte. Ninus Grab, Mensch. Aber das musst du ja noch nicht sagen; das musst du dem Pyramus antworten. Du sagst deine ganze Rolle auf ein Mal her, Stichwörter und alles. Pyramus, komme hervor! Dein Stichwort ist schon dagewesen: „unermüdlich auch“.

Diese Passage gehört zu den Belegstellen für die Unmöglichkeit einer eigentlichen Uebersezung des Sommernachtstraums. Die Doppelsinnigkeit von Thisbes Rede, auf welche schon deren eigenthümliche syntaktische Bauart hinweist, geht in der Uebersezung unrettbar verloren; und doch ist dieser Doppelsinn, ungeachtet der possenhaften Form der Stelle für die Gesammtauffassung des Sommernachtstraumes von so hervorragender Bedeutung, dass meine folgende Erläuterung der Stelle grade seiner Enthüllung und Feststellung sich widmen muss. Ohne die geringste sophistische Gewaltthätigkeit lässt sich nämlich die Stelle auch so übersezen, dass darin die stärksten polemischen Beziehungen hervor treten.

Ich übersez e:

Thisbe: Pyramus, mit dir weithin Strahlendem [1]), dessen Geschrei [2]) höchst lilienhaft unschuldig [3]) ist, dessen

---

1) radiant. most radiant = weithin, zu Lyly, Marlowe, Nash u. s. w. strahlend; weil der Pyramus- und Cynthia-Bottom-Geist das ganze aussershakespearesche Drama der Engländer damals mehr oder minder durchstrahlte.

2) hue. Dass Sh. nicht aus reiner Possenhaftigkeit die synonyma hue und colour gehäuft hat, sondern sich der beiden Worte, von denen jedes auch die im Texte angegebene specifische Bedeutung hat, deshalb bedient, weil eben diese specifische Bedeutung zu dem von mir aufgedeckten Doppelsinne führt, darüber lässt der Zusammenhang keinen Zweifel.

3) lilly-white = lilienweiss; aber auch lylymässig un-

Röthe [1]) der Rose an dem theathralischen Hagebuttenstrauche [2]) gleicht; mit dir höchst geistreichem Juvenal [3]), und

---

schuldig, d. h. ein Liebhaber, dessen Leidenschaft ganz in lylyscher Weise motivirt ist.

1) colour = Liebesröthe, Liebesfeuer.

2) on triumphant brier. Das französ. Particip triumphant, das Sh. sonst auch nicht selten in seinem gewöhnlichen Sinne von triumphirend, siegprangend gebraucht hat, ist hier gewählt mit Rücksicht auf den dramaturgisch technischen Sinn von triumph = Festspiel; eine Gattung mimisch scenischer Aufführungen, welche für die Geschichte der Maske von grosser Bedeutung sind, und auf welche Sh. selbst gleich zu Anfang seiner Maske anspielt. brier bezeichnet bei Sh. den gemeinen, unveredelten Dornenstrauch (vrgl. Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v.); in diesem Falle also die verwilderte Hagebutte. S. 215 Note †† habe ich bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Worte sich auf Greene beziehen. Das Treffende des Vergleichs nicht nur in ästhetischer, sondern namentlich auch in moralischer Beziehung springt in die Augen; Shakespeare erkennt damit Greenes Talent an, giebt aber auch zu verstehen, dass Greenes dissolute Lebensweise dasselbe habe verwildern und verkommen lassen. Sobald man die Worte auf Greene, namentlich, wie ich an der allegirten Stelle gethan, speciel auf seinen Friar Bacon and Friar Bungay bezieht, so gewinnt Shakespeares Ausdruck noch eine ganz besondere Pointe, die sonst ganz verloren geht. Zunächst nämlich dürfte Shakespeare zur Wahl des Ausdruckes brier durch dessen Aehnlichkeit mit Friar veranlasst sein; ferner habe ich aber auch schon an anderer Stelle gesagt, dass Friar Bacon ein Concurrenzstück gegen Marlowes Faustus ist; Greene triumphirt im Bacon gewissermassen über den Faustus. Dieser ganz concrete Umstand macht es erst recht verständlich, dass Shakespeare grade „triumphant" brier sagt.

3) brisky ist — wie Alex. Schmidt ganz richtig angiebt — eine possenhafte Form für brisk, hier, wie auch anderwärts bei Sh. = spirituous, sprithaltig, geistreich.

Das Wort juvenal, das mit kleinem Anfangsbuchstaben gedruckt ist, nehmen die Commentatoren (z. B. Chalmers, Delius, Alex. Schmidt, Sh.-Lexic. s. v.) nicht für den Namen Juvenalis, sondern = Jüngling. Dafür scheinen auch die folgenden, von Schmidt a. a. O. nachgewiesenen 3 Parallelstellen zu sprechen:

I. Henr. IV, Part. II, I. 2, 22 (Falstaff): I will set you neither in gold nor silver, but in vile apparel, and send you back again to your master, for a jewel; the *juvenal*, the prince your master u. s. w.

zugleich holdseligstem Juden [1]), so gewiss wie mit „dem treusten

---

II. Love's L's. L. I. 2, 8 (Armado): How canst thou part sadness and melancholy, my tender *juvenal?*

II. Ebendas. III. 67 (Armado): A most acute *juvenal.*

Indess, abgesehen davon, dass sich auf dem gradesten, aller Sophistik und Phrasendrescherei fern bleibendem Wege der Nachweis führen liesse, dass der Dichter in allen 3 angeführten Stellen durch den Gedanken an den römischen Satiriker Juvenalis zum Gebrauche des Wortes juvenal = junger Spottvogel, bewogen ist, so werde ich weiter unten noch ganz besondere Gründe aufdecken, welche grade bei der in Rede stehenden Passage des Sommernachtstraumes die Deutung Juvenalis zur unausweichlichen Nothwendigkeit machen. Dem entspricht auch des genannten das Epitheton brisky.

1) Bei den Engländern Chalmers und Collier finde ich eine Erklärung des *Jew* nicht; die Deutschen Alex. Schmidt (Sh.-Lex. s. v.) und Delius wollen es für eine spasshafte Verkürzung von jewel = Kleinod angesehen wissen; eine Auffassung, von der auch Schlegel ausgegangen sein muss, während Benda das richtige Jude hat und dafür nur ein nichtssagendes „Judenkind" sezt. Der Grund davon liegt auf der Hand. Benda hat offenbar weder ein possenhaftes noch ernsthaftes Motiv erkannt, den Juden in die Debatte zu ziehen; und so auch Delius und Schmidt. Beide letzteren berufen sich allerdings auf Love's L.'s L. III. 136 als Parallelstelle zur Begründung ihrer Erklärung, wo Costard in Bezug auf Armado sagt: My sweet ounce of man's flesh! my incony *Jew.* Ms. Es. muss indess schon befremden, dass Jew sowohl an dieser Stelle, wie auch im Sommernachtstraume mit grossem Anfangsbuchstaben gedruckt ist; denn das weist mit Bestimmtheit darauf hin, dass Jew hier als Eigenname, nicht als Begriffswort genommen werden soll; eine Thatsache, die um so bestimmter hervortritt, als der Eigenname juvenal klein geschrieben ist, weil er sich durch seinen blossen Klang schon genügend als Eigenname ausweist, und überdies im vorliegenden Falle, wie in allen übrigen, wo ihn Sh. gebraucht hat, etwas vom Begriffsworte an sich hat. Mich deucht aber auch, dass Delius durch die von ihm selbst constatirte Thatsache, dass das Beiwort incony = fein, artig auch an einer bestimmten Stelle von Marlowes Jew of Malta vorkommt, auf die Fährte hätte geleitet werden müssen, dass jene Stelle des L. L. L. vielleicht eine polemische Beziehung zu eben jener Tragödie Marlowes enthalte; und ich bin meiner Sache gewiss, dass wenn er diese Fährte aufgenommen hätte, er auch gefunden haben würde, dass dem in der That so ist. Der harsträubend widernatürliche

Ross", das uns bisher noch nicht zu langweilen pflegte [1]),

Schurke Ithamore, der anfängliche Spiessgeselle und nachherige Verräther des Juden von Malta, des Barrabas, geräth nämlich im IV. Akte dieses Schauerstückes, angelockt durch eine Courtisane, in ein Bordel, wo er sich die feile Liebe dieser Dirne mit des Barrabas Geld erkauft. Hier sagt er u. a. zu ihr:

Love me little, love me long; let music rumble,
Whilst I in thy *incony* lap do tumble.

Hätte Delius nun den Ort, wo Costard den Armado einen incony Jew nennt, mit dieser Scene verglichen, so würde er gefunden haben, dass beide insofern Aehnlichkeit haben, als Armado dort einem unschuldigen Bauermädchen mit dem bekannten Danae-Regen nachzustellen versucht. Die Situation in L. L. L. ist allerdings viel weniger der vulgären Wirklichkeit entsprechend gehalten, wie diejenige im Juden von Malta; um so mehr war aber auch Sh. berechtigt, dieselbe zu einem ästhetischen Seitenhiebe zu benuzen; und dass dies in der That geschehen, dafür bürgt die bekannte satirische Tendenz von L. L. L. Dem gegenüber kann ich aber auch nicht daran zweifeln, dass auch der most lovely Jew des Sommernachtstraums ein Hieb auf Marlowes Juden von Malta ist; und ich werde später noch besondere Beweise dafür beibringen, dass ich mich hierin in der That nicht irre. Da ich hier vorläufig die rein sprachwissenschaftlichen Gründe zu erörtern habe, so kann ich nicht umhin, auf die höchst eigenthümliche syntaktische Bauart der rhythmischen Strophe, welche Thisbe-Flöte hersagt, aufmerksam zu machen. Das and eke = und sogar, welches Sh. dem most lovely Jew voranf schickt, sondert diesen vom brisky juvenal, wie der brisky juvenal wider durch den triumphant brier von Pyramus gesondert ist, so dass man unwillkürlich den Eindruck erhält, als würden 3 verschiedene Personen angeredet.

1) Die Worte „As true as truest horse", denen Sh. das spöttische: that yet would never tire, angehängt hat, sind offenbar einem bestimmten Drama entnommen. Ich vermuthe, dass genau demselben Drama auch die — muthmasslich entstellten — „erhabenen" Verse entlehnt sind, welche Bottom I. 2 als Hercules declamirt:

The raging rocks u. s. w.

Ich werde nämlich weiter unten zu zeigen haben, dass diejenige Passage der Tragicommödie, welche die Handwerker am Hochzeitstage aufführen, und in welcher das truest horse mitgenommen wird, mit ähnlichen Ornamenten verziert ist wie „Phibbus' car" und „The foolish Fates". Ich vermuthe ferner, da Bottom, wie gesagt, diese Verse als Hercules declamirt, dass die-

werde ich mit dir, Pyramus, am Tölpels [1])-Grabe zusammentreffen.

Quitte. Ninus [2]) Grabmahl, Mensch. Aber das, wofür du dich da dem Pyramus verbürgst — nämlich, dass ihr beiderseitiges Zusammentreffen am Tölpels-Grabmahle stattfinden solle — solltest du noch nicht verrathen = aussprechen. Alles, was ihr — d. h. die Tragikomödie überhaupt — darzustellen habt, verräthst du ja auf ein Mal, die Anspielungen [3]) mit sammt der Hauptpointe (all = der Gesammtinhalt, die Tendenz). Pyramus tritt auf; dein Stichwort (scil. I'll meet thee Pyramus at Ninny's tomb)

---

selben einem Stücke entlehnt sind, welches den Titel Hercules geführt hat, und muss es als durchaus möglich betrachten, dass dieser Hercules kein anderer ist, als der bereits früher erwähnte Hercules von Slater oder Slaghter.

1) Ninny's. Auch hier ist die Posse offenbar Gewand ernster Satire. Die Namen Ninny und Lyly, orthographisch richtig geschrieben Lilly, unterscheiden sich nur dadurch, dass in ersterem da das n steht, wo lezterer das l hat. In der That ist denn auch der Sommernachtstraum nicht weniger Lylys tomb, wie Love's Labour's Lost Lyly's labour's lost ist; und in wahrem Einklange hiermit sagt Bottom beim Erwachen aus seinem Cynthia-Traume u. a: to make it the more gracious, I'll sing it at her death. Vrgl. I, S. 220 f.

2) Ovid, Metam. IV 88: „ad busta Nini"; Chaucer, The legend of good women, II: The legend of Thisbe of Babilon:

> They (Pyr. u. Thisb.) set markes, hir (their) meetings shoud be
> There king Ninus were graven under a tree.

(Chaucer's poetical works, with etc. notes and a glossary by Thom. Tyrwhitt. London 1843. 4°. S. 415).

3) Die Uebersezer und Commentatoren, namentlich auch Schmidt, Delius, Chalmers und Collier, wollen übereinstimmend cue — verwandt mit den franz. queue = Schwanzende, Ende — hier = Stichwort nehmen. Dem widerspricht nicht bloss der Plural cues, sondern auch der Umstand, dass es vom Schauspieler ein Fehler sein würde, wenn er das Stichwort des Mitspielers verschwiege. In zahlreichen Fällen, die der Leser in Schmidts Sh.-Lexikon zusammengestellt findet, gebraucht Sh. aber das Wort cue auch im Sinne von hint; und das ist hier — wenigstens für den verborgenen Doppelsinn — seine eigentliche Bedeutung.

bedeutet: Es ist vorbei (past); es lautet (daher): Bemühe dich nicht weiter.

Ninny-Pyramus hat typische Bedeutung, die Bedeutung einer Musterfehlerfigur, eines — so zu sagen — standard of vice der damaligen englischen Bühne. Daran lassen schon Thisbes rhythmischer Redeerguss und Quittes Zurechtweisung keinen Zweifel; wer aber dennoch eines besonderen Beweises dafür bedürfen sollte, der durchlaufe die ganze Scene, in welche die besprochene Passage gehört, und er wird finden, dass kurze Zeit vorher Robin — ich sage Robin! — die besondere Aufmerksamkeit des Auditorii auf just diese Passage lenkt, indem er die Worte spricht:

A stranger Pyramus than e'er play'd *here!*

das heisst: ein staunenswertherer[1]) Pyramus, als hier — scil. auf den Theatern Londons — bisher aufgetreten ist. Dass das Tölpelgrabmahl die Tragikomödie, namentlich deren Schluss, und der sich daran reihende Schluss des ganzen Sommernachtstraums ist, bedarf keiner weiteren Darlegung. Sicher wird aber auch niemand zu bestreiten wagen, dass damit die ästhetische Tendenz des ganzen Stückes in einer unübertrefflich klaren und drastisch präcisen Weise ausgesprochen ist. Doch Shakespeare hat ja noch mehr gethan; er hat ausdrücklich verkündet, dass die Tragikomödie gewisse „cues", Anspielungen enthalte, und die rhythmische Thisbe-Flöte bezeichnet in bestimmtester Weise vier

---

1) Sowohl Benda, wie Schlegel hat die Strophe in seiner Uebersezung verfehlt. Die englischen Commentatoren wie Chalmers und Collier geben keine Erklärung dazu. Alex. Schmidt umschreibt das Adject. strange durch odd; und darauf kommt auch das „seltsam" hinaus, womit es Delius übersezen will. Dagegen wird sich nichts sagen lassen; und wenn ich eben das Adject. staunenswerth gewählt habe, so hat das seinen Grund darin, dass in der Aeusserung Robins der ironische Gedanke liegt: Hier ist schon gar manch seltsamer Pyramus gespielt, aber die Tölpelei dieses hier hat etwas an sich, das wie carrikirende Methode aussieht.

Die beiden alten Quartos von 1600 theilen die Bemerkung dem Quince zu, erst die Folio von 1623 dem Robin. Dass lezteres eine wirkliche Correctur ist, wird mit Recht von sämmtlichen Herausgebern angenommen.

deutlich gekennzeichnete Dramaturgen als die Theilnehmer am Rendezvous bei Ninnys Grabe. Der Zusammenhang lässt nicht daran zweifeln, dass gewisse Schöpfungen dieser Vier in der Tragikomödie karrikirt sind, um mit Pyramus bei dem Rendezvous zu Grunde zu gehn. Wüssten wir, wer diese Vier sind, und welche Werke derselben, oder welche Theile ihrer Werke durch den Spott dem Tode geweiht werden sollen, wir würden noch viel klarer in der Sache sehen. Versuchen wir ein Mal den Schleier zu heben; haben wir doch insofern bereits Land unter den Füssen, als wir wissen, dass einer von den Vieren Lyly ist, ein zweiter Marlowe, und als wir mit Lyly bereits so über und über bekannt sind, dass wir uns mit ihm gar nicht mehr zu befassen brauchen, und als ferner bei Marlowe uns der Sommernachtstraum selbst auf die richtige Fährte, auf den Juden von Malta hinführt. Doch sein wir vorsichtig und bedächtig! Dass Marlowe überhaupt von Shakespeare angegriffen sei, geschweige denn in so erniedrigender [1]) Weise

---

1) Nicht ich reflectire so, auch ist es nicht in meinem Sinne gesprochen, wenn ich den Angriff auf Marlowe im Texte einen „erniedrigenden" nenne. Mit Sicherheit ist indess vorauszusehn, dass man diese oder andere gleichartige moralische Declamationen gegen mich ins Feld führen wird. Ich muss denselben zuvörderst noch einen kleinen Vorsprung bereiten, hoffe aber dann sie zu überspringen und festzuhalten. Ich gehe nämlich, wie die folgende Abhandlung lehren wird, so weit, anzunehmen, dass sich Shakespeare von seinem Angriffe gegen Marlowe ebenso wenig hat abhalten lassen wie von dem gegen Greene durch die Thatsache, dass er bereits im Grabe ruhte, als der Sommernachtstraum auf der Bühne erschien. Ist das nicht hartherzig? grausam? Vielleicht auch nicht. Meine allgemeinen Erörterungen in der I. Abhandlung lassen nicht den geringsten Zweifel darüber, dass Shakespeare sich von einem doppelten Gesichtspunkte aus berufen fühlte, die Reform der englischen Bühne in die Hand zu nehmen, welchen Doppelgesichtspunkt auch unsere Göthe und Schiller als durchaus berechtigt und nothwendig anerkannten, wie ich ebendaselbst gezeigt habe; Shakespeare nämlich handelte keineswegs bloss als Kunstgenie, sondern auch von dem Gesichtspunkte aus, dass die Schaubühne — um mit Schiller zu reden — eine moralische Anstalt der Nation sei. Grade dieser lestere

angegriffen, wie ich behaupte, wird gegen starke Vorurtheile — namentlich auf englischer Seite — anstossen; hat doch erst noch ganz neuerdings sich Rich. Simpson im I. Theile der Shakspere-allusion-books (SS. XLVI und XLVII) nachzuweisen bemüht, dass ein freundschaftliches Verhältniss zwischen ihm und Shakespeare bestanden. Dies alles wissend und sorgfältigst erwägend, behaupte ich indess ohne das geringste Bedenken: selbst Marlowe ist Gegenstand von Shakespeares scharfer Satire geworden. Auf Simpsons vermeintlichen Beweis von Shakespeares Freundschaft zu Marlowe brauche ich gar nicht einzugehen; derselbe ist nichts als eine Hypothese, die einzig und allein auf Marlowes — echt englisch übertriebener — Schäzung als Dichter beruht, welcher aber wirkliche Thatsachen nicht bloss nicht zur Seite, sondern gradezu entgegen stehen [1].

Gesichtspunkt, den nur wenige zu vertreten berufen sind, den aber diese wenigen, wenn sie den Beruf dazu in sich fühlen, mit unbeugsamer Energie vertreten; grade dieser leztere Gesichtspunkt war es, welcher Shakespeares Polemik nicht bloss gegen Lyly und Greene, sondern auch gegen Marlowes Juden von Malta — ausserdem auch noch gegen seine Dido — hervorrief. In Wahrheit ein Standpunkt, der sich durch Rücksichten alltäglichen Anstandes nicht verengen lässt. Wie aber hat Shakespeare sich jener Aufgabe entledigt, über deren göttliche Zuweisung an ihn niemand ausser ihm urtheilen konnte? Er hat Marlowen — ebenso wie Greene — so weit es die Sache erlaubte aus dem Spiele gelassen. Nur derjenige, welcher Thisbes oben besprochene Worte genau studirt hat, und unter Shakespeares Zeitgenossen seine wohl informirten Fachgenossen, kann und konnten auf die Fährte kommen, dass die Tragikomödie satirische Beziehungen zu Marlowes Tragödie enthält, sowie dass Philostrats Wort: Und tragisch ists u. s. w. ebenfalls auf Marlowe geht; nur diese Leute, diese allerdings aber auch ganz sicher, werden die den Marlowe betreffenden Partien der Tragikomödie mit Sicherheit erkennen, und haben sie nachweislich erkannt. Für jeden anderen sind die Andeutungen in Thisbes Rede, welche Shakespeares Absicht bekunden, in ein so undurchdringliches Dunkel gehüllt, dass sie unmöglich ein öffentliches Aergerniss durch persönliche Verkürzung Marlowes haben geben können.

1) Das moralische Grundgebrechen Marlowes, seine masslose Excentricität, schliesst allein schon die Möglichkeit jeder Freund-

Wie ich bereits S. 619 f. Note 1 gezeigt habe, hat Shakespeare Marlowes Juden von Malta bereits in Love's La-

---

schaft zwischen Shakespeare und ihm aus. Dieses Grundgebrechen aber ist derart in die Augen springend, dass es selbst Bodenstedt nicht zu leugnen wagt, obwohl seine bereits früher hinlänglich gekennzeichnete Tendenz ihn zwingt, die bittere Wahrheit durch eine Dosis Lobeszucker zu candiren. So z. B. sagt er bei Besprechung des Juden von Malta (Shs. Zeitgen. III. 165, 166): „Der einzige consequent durchgeführte Character ist Barrabas, der alte Jude, Shakespeares Vorbild zu seinem Shylock. Sein tückischer Helfershelfer Ithamore ist zu gemein, um uns zu interessiren; und dasselbe gilt von der erst mit Anfang des III. Aktes in das Stück verflochtenen Buhldirne. Aber troz aller Mängel und Verkehrtheiten, zeugt dieses Stück von einem Talent, dem nur der sittliche Mittelpunkt fehlt, um das Höchste zu leisten". Später (S. 167 a. a. O.) constatirt Bodenstedt denselben Fehler nochmals bei Gelegenheit der Besprechung von Marlowes Edward II. „Er versteht nicht Mass zu halten", heisst es dort, „und schlägt eine Wirkung durch die andere tot. Schönheit kämpft überall mit Rohheit, und die Rohheit bleibt Siegerin". Marlowe — wir werden bald die Beweise dafür erhalten — trat von Anfang an mit der ausgesprochenen Prätension auf, die englische Bühne zu reformiren; seine masslose Excentricität aber bewirkte, dass sein Streben ungeachtet seines bedeutenden Talentes blosse Prätension blieb, wie es ja auch der Tempest (vgl. II S. 396 f.) darstellt. Man wird sich daher überzeugen, dass Hypothesen, wie die in Rede stehende nicht bloss unberechtigt, sondern positiv schädlich sind; und zwar besonders dann, wenn sie zugleich der Nationaleitelkeit frohnden; denn sie müssen unfehlbar, unterstüzt durch das blindeste Vorurtheil das echte Bild der Geschichte derart verschieben, dass es selbst dem parteilosen Forscher kaum noch möglich wird, sich in den dunklen Gängen der Vergangenheit zurecht zu finden. Leider aber ist es der stärkste Nachtheil unserer heutigen fast nur noch auf Diplomatik gestüzten Geschichtsforschung, der Urkunde, ja sogar der blossen zusammenhangslosen Urkundenstelle, eine Bedeutung als Combinationsquelle beizumessen, welche nicht weniger als die halbphilosophischen Speculationen eines Rotteck und seiner Zeit, an die Stelle der Wirklichkeit das leere Luftschloss sezt, das nur leider insofern eine noch täuschendere Behausung der Wahrheit ist, als in seine Grundmauern einige Fezen urkundlicher Beglaubigung eingemauert sind, welche jenen älteren Luftschlössern fehlten. Zu welcher voll-

bour's Lost angegriffen; und es ist auch hier nur der „most lovely Jew", welcher angegriffen wird, nicht Marlowe der Dramatiker überhaupt; in diesem Punkte weicht Shakespeares Polemik gegen Marlowe vollständig von derjenigen gegen Lyly ab. Dass aber der Jude von Malta sowohl vom Standpunkte der Tragik wie der dramatischen Erotik aus eine breite Angriffsfläche bietet, ist nicht zu leugnen. Vom tragischen Standpunkte aus trifft den Juden v. M. durchaus jener Spott Philostrats: Und tragisch ists, mein Lord, denn Pyramus bringt selbst sich um; und in der Erotik hat er sich nicht nur nirgends über das Niveau des Gemeinen erhoben, sondern ist im Gegentheil auf den tiefsten Sumpfboden des Niedrigen herabgesunken. Es kommt indess noch ein besonderer Punkt in Betracht, der hier nothwendig hervorgehoben werden muss.

Grade bei dem Juden von Malta[1]) tritt eine ästhetische Principienfrage ersten Ranges hervor, die Shakespeare, als er den Sommernachtstraum entwarf, bereits vollkommen in sich zur Entscheidung gebracht hatte, wie gewisse Stellen dieses Dramas, die ich hier nicht weiter hervorheben will, zur zweifellosen Gewissheit machen. Wer Kleins Analyse des Juden v. M. kennt, wird wissen, dass derselbe auch an diesem Stücke mit seinem Stachelwiz herumnörgelt; dabei bringt er einzelne richtige, aber auch einen wahren Haufen völlig unrichtiger, sogar — juristisch gesprochen — actenwidriger Ausstellungen vor. Zu den unrichtigen gehört namentlich, was er über die Doppelnatur des Barrabas als Juden

---

kommen handwerksmässigen Fertigkeit man es aber besonders in England auf dem Gebiete der Shakespeareforschung in dieser Richtung bereits gebracht hat, dafür liefert die mehrfach von mir allegirte Sammlung von Extracten aus dem, was man Shakspere-allusion-books nennt, den schlagendsten Beweis.

1) Die folgende Darstellung tritt in scheinbaren — ms. Es. aber nur scheinbaren — Widerspruch zu Ulrici, Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl. Bd. I. 192 f. Ulrici scheint mir in seiner Darstellung den entscheidenden Punkt übersehn zu haben, dass Leute so destructiver Gesinnung wie Marlowe die Welt und ihre Ordnung für ihre Destruction verantwortlich machen.

und Macchiavelli zusammenphantasirt, indem er seinen Scharfsinn durch den Nachweis ins Licht zu stellen sucht, dass Marlowe beständig den Juden und den Macchiavelli verwechsele und in Widerspruch seze. Die Sache liegt indess viel einfacher. Marlowe, der überhaupt keine Kenntniss von einem Juden, und nicht die geringste wissenschaftliche Kenntniss von Macchiavelli gehabt haben dürfte, denkt sich im Macchiavellismus das egoistische Statsprincip verkörpert, das den Statsbürger despotisch nieder hält und auspresst. Der Macchiavellismus ist Marlowen überhaupt das falsche sociale wie politische Princip, sei der Stat, wie das damalige England durch und durch Aristocratie, sei er Democratie. Der Stat, in welchem ein Barrabas gedeiht, in welchem überhaupt die Geschichte von Marlowes Juden v. M. spielen kann, ist dem Dichter dieses Schauerstückes ein macchiavellistischer. Deshalb lässt er auch das Stück durch Macchiavelli selbst als Chorus eröffnen. Bei näherem Betracht hat es indess noch seine ganz besondere Bewandniss mit Marlowes Anfeindung des vermeintlichen Macchiavellismus. Wie — muss man sich fragen — kommt Marlowe zu der seltsamen Folgerung, dass das Individuum im macchiavellistischen State sich just so entfalten müsse, wie er es in seinem Barrabas darstellt? Und — noch befremdlicher — welch starkes Interesse kann denn England, ja sogar speciel London, an diesem macchiavellistischen State nehmen, das es rechtfertigte, dass Marlowe sich, man weis nicht, ob berechtigt oder verpflichtet fühlt, den ganzen Schauder des vermeintlich macchiavellistischen Systems bis in seine äussersten Möglichkeiten in der Person einer völlig entmenschten Bestie wie seinem Barrabas vorzuführen? Hier steckt des Pudels Kern. Marlowe will den Stat, die Gesellschaft, deren Herzlosigkeit er, der ehemalige Schauspieler und damalige Dramaturg, sicher bis zur Hefe gekostet hatte, für die ausschweifendsten Vergehungen des Einzelnen verantwortlich machen, diese Vergehungen von einem annährend fatalistischen Standpunkte aus der Gesellschaft zur Last legen, und dieselbe daher durch ein — allerdings bis zur Wirkungslosigkeit übertriebenes — Gemälde, der vermeintlich lezten Consequenzen ihres falschen Systemes von eben diesem Systeme

zurückschrecken [1]). Marlowe spielt also im Juden von Malta, getrieben durch ästhetisch unreine, weil sinnlich egoistische Motive, den Rächer der Menschlichkeit an der Gesellschaft, wie Greene, aus ganz gleichen Motiven, in seinem Jacob IV., im Looking-glass, diesem verkrüppelten

---

1) Ulrici sagt (Christopher Marlowe u. s. Vrhltn. z. Sh., Deutsch. Sh.-Jahrb. I. 61 ff.) sehr richtig: „Nicht der Untergang des menschlich Edlen, Grossen und Schönen an seiner eigenen Schwäche und Einseitigkeit bildet dem Marlowe den Kern des tragischen Pathos, sondern der vernichtende Kampf mächtiger, aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe, unbezähmter Affekte und Leidenschaften gegen einander". Ulrici fügt dem aber noch hinzu: „Sein Tamburlaine z. B. athmet in allen Zügen jene macchiavellistische Welt- und Lebensansicht, welche nach Greenes Andeutungen Marlowe getheilt zu haben scheint" u. s. w. Die Wahrheit dieser Worte kann indess nur mit der erheblichen Beschränkung zugegeben werden, dass Marlowe keineswegs in dem Pseudomacchiavellismus das Menschheitsideal gesehen, sondern nur als pessimistischer Weltbeobachter Pseudomacchiavellist gewesen ist. Zu diesem Pseudomacchiavellismus hat ihn offenbar sein starkes Temperament geführt, weil er dessen Andrängen keine philosophische und religiöse Widerstandskraft entgegen zu stellen hatte, d. h. weil es ihm an jeder Gemüthswärme und wahren Bildung fehlte; eine Thatsache welche Ulrici auch in seiner Characteristik Marlowes (Shs. dram. K. 3. Aufl. I. 178) anerkennt, wo absichtlich das Wort Macchiavellismus ganz vermieden zu sein scheint. Marlowes Hauptdichtungen beruhen aber eben auf dieser disharmonisch pessimistischen Lebensanschauung, welche in dem Barrabas, ja überhaupt in dem Juden von Malta, sich in utrirt sarcastischer Weise Luft gemacht hat. Shakespeare hat dies auch genau erkannt. Bekanntlich legt er dem Shylock (Merch. IV. 1) die Worte in den Mund: er wolle lieber, dass „one of the stock of Barrabas" = einer aus Barrabas Sippe der Gatte seiner Tochter werde, als ein Christ; und diese Worte sticheln just auf die pseudomacchiavellistische Gesinnung von Marlowes Barrabas, wie auch Th. Elze (Italien. Skizzen, Sh.-Jhrb. XIV. 158) annimmt, wenngleich in einem Sinne, den ich nicht für den durchaus richtigen halte. Marlowes Barrabas hat das macchiavellistische Handwerk nicht richtig verstanden; er hat sich schliesslich vernichtet, und Shylocks Tochter würde eine schlechte Partie machen, wenn sie einen aus dieser Sippe heirathete; dennoch aber steckt in derselben immerhin das „Talent" des Egoismus.

Vorläufer von Shakespeares Measure f. M., u. s. w. die platte gemeine Realität mit alle ihren alltäglichen Dissonanzen darstellt, und wie Lyly sich zum Lohnharfner aristocratischer Lüderlichkeit und Frechheit macht. Shakespeares Muse dagegen folgte einer transcendenten Richtung zur Versöhnung der Menschheit durch echt, das heisst ideal Menschliches. Es kann daher auch kein einziges Theaterstück damals gegeben haben, das Shakespeares poetisches Gefühl so schwer gekränkt hat, wie dieser marlowesche Jude von Malta.

Dass wirklich in dem hier bezeichneten Punkte der Grund des Zusammenstosses Shakespeares mit dem Juden von Malta zu suchen ist, macht sein Kaufmann von Venedig völlig zweifellos [1]; und wir dürfen aus diesem rück-

---

1) Noch Alex. Dyce spricht sich (in seiner Ausgabe von Marlowes Werken, London 1862 — nach Elze — S. XXIV) sehr apodict dahin aus, dass zwischen Shakespeares Kaufm. v. V. und Marlowes Juden, insbesondere zwischen Shakespeares Shylock und Marlowes Barrabas, kein literarhistorisch erheblicher Zusammenhang bestehe. Dem gegenüber hat Elze in einer Abhandlung „Zum Kaufmann von Venedig" (Abhandlungen SS. 176 ff.), welche zuerst i. J. 1871 im Deutsch. Sh.-Jahrbuche erschien, den ms. Es. unwiderleglichen Nachweis geführt, dass allerdings ein literarhistorisch recht sehr erheblicher Zusammenhang nicht nur zwischen Barrabas und Shylock, sondern überhaupt zwischen den beiden Dramen besteht. Da aber Elze von dem — mindestens anfechtbaren — Gesichtspunkte ausgeht, „die psychologische Entwicklung und Darstellung der Charaktere habe einen vorzüglichen Reiz für Shakespeare besessen; in ihr beruhe auch seine grösste Stärke und Kunst, wogegen die Fabel bei ihm eine verhältnissmässig untergeordnete Stelle einnehme" (Abhandlungen S. 179); so hat er nicht allein seinen Beweis in der Hauptsache auf die beiden Figuren des Shylock und Barrabas eingeschränkt, sondern auch eine ungenügende Methode der Vergleichung angewandt, indem er sich dabei begnügt „Parallelstellen" einander gegenüber zu stellen, und zwar — ein Uebelstand, welcher den elzeschen Aufsaz jeder unmittelbar entscheidenden Wirkung berauben musste — recht massenhaft angewandt. Die ästhetische Grundverschiedenheit beider Dichtungen liess sich im Wege dieser Methode unmöglich klar machen, weil es unmöglich war, durch ein derartiges stellenweises Parallelisiren die ästhetischen Consequenzen klar zu machen, welche sich für Shakespeare daraus

schliessend annehmen, dass wir vollberechtigt sind, die mitgetheilten Stellen aus Love's L's. L., sowie aus dem Sommer-

---

ergeben mussten, dass er Marlowes sogen. Macchiavellismus vom Gesichtspunkte der socialpolitischen Wirksamkeit der Bühne aus betrachtete. In diesem Gesichtspunkte, der den Shakespeare als Kritiker seiner dramaturgischen Rivalen unstreitig in entscheidender Weise beeinflusst hat, liegt aber, wie im Texte ganz richtig ausgeführt ist, der Kernpunkt der in Rede stehenden Divergenz. Ich muss daher Kleinen durchaus recht geben, wenn er (Gesch. d. engl. Dr. II. 694, N. 1) sagt: „Berührungspunkte zwischen Shakespeares Shylock und Marlowes Jew of Malta sind mehr oder weniger von den Auslegern, von Collier, Dyce u. a., theils zugestanden, theils urgirt worden; lezteres von Elze z. B. in seiner schäzenswerthen Abhandlung: Zum Kaufmann von Venedig . . . . . Waldrons Ausgabe von Ben Jonsons Sad Shepherd — London 1873 — theilt im Anfange eine ganze Sammlung von Parallelstellen aus dem Jew of M. und dem Merch. of. Ven. mit, denen Elze noch einige als kleinen Appendix annestelt. Solche Nachweise streifen immmer nur an der Oberfläche der Beziehungen. Hauptmoment bei Shakespeare- und Marlowe-Studien bleibt: nicht das Entstehen einzelner äusserlicher Züge und Redeweisen, sondern das Erforschen der Klippen, Untiefen, Strudel und Sandbänke in Marlowes Jew of Malta, die der Schöpfer des Kaufmann von Venedig so glücklich vermied und umschiffte". Klein reiht hieran noch ein Urtheil über das historische Verhältniss des shakespeareschen Stücks zum marloweschen, das ich unbedingt unterschreibe, obwohl ich, wie gesagt, Kleins Raisonnement über Marlowes Macchiavellismus für grundverfehlt halte. Er sagt nämlich: „Wie in der Durchführung des Gedankenthemas, so ist der Kaufm. v. V. auch in Rücksicht auf dramatische Technik, auf Bau- und Kunstform gleichsam das Berichtigungs- und Vollendungsdrama zum Juden von Malta"; und zwar, füge ich hinzu, genau in dem von mir angedeuteten Sinne.

Wie stark Shakespeare den vermeintlichen Macchiavellismus aufs Korn genommen, zeigt sich am besten darin, dass seine Welt nicht auf sinnlich egoistischer, sondern auf ideal moralischer Grundlage aufgebaut ist. (Porzias Rede: Die Art der Gnade weis von keinem Zwang u. s. w.) In dieser edleren Welt gedeiht nicht bloss die Freundschaft im edelsten Sinne (Antonio und Bassanio; Gegensaz: der Galgenbund des Barrabas mit dem Ithamor); sondern auch die Geschlechtsliebe zeigt sich hier in idealster Gestalt, während Marlowe nur Nonnenkloster oder

nachtstraume wirklich als gegen Marlowe's Stück gerichtet zu betrachten, und dass auch in diesen Stücken der Angriff seinen lezten Grund in dem nämlichen Gefühle hatte. Und, was den hier einzig und allein in Frage kommenden Sommernachtstraum betrifft, so wird uns die weiter unten zu besprechende Passage, welche den Angriff enthält durch die eigenthümliche Form, welche ihr Shakespeare gegeben, in dieser Ueberzeugung so fest machen, dass wir uns gradezu gezwungen sehn werden, den Gedanken aufzugeben, es könne mit Thisbe-Flötes „most lovely Jew" irgend ein anderer als Marlowe, irgend ein anderes Stück wie sein Jude von Malta gemeint sein. Es wird sich dabei allerdings zeigen, dass Shakespeares Angriff sich nur gegen eine kleine Passage des Juden richtet; das aber kann uns über die Motive des Angriffs selbst nicht irre machen. Denn qualitativ betrachtet, ist diese kleine Passage eine recht hübsche Blüthe des marloweschen Macchiavellismus, also der formalen Grundidee seines Stückes [1]).

Bordel, ja sogar Nonnenkloster und Bordel kennt. Als marlowesches Residuum ist freilich noch immer der Jude Shylock übrig geblieben, dessen satanische Excentricität durch die Umstände — er ist gleich den antipuritanischen Schöpfungen Shakespeares, als Wucher- und Schmarozerpflanze der Lüderlichkeit, ja sogar nur des Leichtsinns gedacht — in keiner Weise motivirt ist, der uns daher auch als erlogner Popanz in der Hauptsache ebenso wenig tragisch ergreift, wie er im Stande ist, uns komisch zu ergözen.

1) Der Vollständigkeit wegen füge ich hier in der Note einen Auszug aus Henslowes Tagebuche bei, aus welchem der Leser ersehn wird, dass Shakespeare noch im Jahre 1595, in welchem er, meiner Ansicht nach, den Sommernachtstraum auf die Bühne gebracht hat, vom rein praktischen Standpunkte aus betrachtet, die entschiedenste Veranlassung hatte, den Juden von Malta anzugreifen.

Der Jude von Malta ist nach Henslowes Tagebuch dasjenige von Marlowes Stücken, welches auf Henslowes Bühne weitaus am häufigsten gegeben ist. Das — ausweislich Henslowes Tagebuch — ausserordentlich einträgliche Stück ist nach diesem Tagebuche gegeben:

i. J. 1592 . . . 10 Mal
„ „ 1593 . . . 3 „
„ „ 1594 . . . 14 „

Der brisky juvenal, dem Thisbe ebenfalls ein Zusammentreffen an Ninnys Grabe ansagt, ist kein anderer als Thomas Nash. Es liegt dafür jener Beweis von unübertrefflicher Stärke vor, dessen ich Einleitung S. 37 f. gedacht habe, die Thatsache nämlich, dass Nash sich an Shakespeare zu rächen versucht hat durch ein von ihm selbst als „Komödie" bezeichnetes, in Wahrheit aber durchaus deviceartiges in die Klasse der tendentiösen Masken gehöriges Stück, welchem er den Titel: Summer's Last Will and Testament gegeben hat [1]). Entsprechend einer Rolle,

---

und zwar: 2 Mal im April, 1 Mal im Mai, 4 Mal im Juni, 2 Mal im Juli, 2 Mal im August, 1 Mal im September, 1 Mal im October und 1 Mal im December;

i. J. 1595 . . . 5 Mal

(3 Mal im Januar und 2 Mal im Februar);
im Jahre 1596 endlich noch 2 Mal, je 1 Mal im Februar und Mai; beide Male mit schlechter Einnahme. Seitdem erwähnt das Tagebuch, welches von Anfang 1592 bis 1609 reicht, des Juden nicht wider.

1) Nashs Stück bleibt für jeden unverständlich, der den Zusammenhang desselben mit dem Sommernachtstraume noch nicht gefasst hat, und erhellt sich dagegen gleich einer Flamme, sobald dieser Zusammenhang erkannt ist. Die volle Wahrheit dieser Behauptung werden meine Auszüge aus dem Stücke und meine Commentare zu diesen Auszügen zur unumstösslichen Evidenz erheben. Gewiss aber ist, dass — leider — ich der erste bin, welcher diesen Zusammenhang erkannt hat, und dass dagegen die Shakespeareforschung bisher, misleitet durch chronologische und stoffliche Anmerkungen zu dem Stücke, welche sein jüngster Herausgeber (in der neusten Auflage von Dodsley's Old plays, IX. 13—79), nämlich William Hazlitt demselben beigefügt hat. Ich werde deren Irrthümmlichkeit in der folgenden Abhandlung theilweis aufzudecken haben. Hazlitt hat das Stück für eine Hofkomödie genommen, obwohl es grade umgekehrt eine Satire auf die Cynthiahofkomödie ist; eine Satire, deren Schluss namentlich angesichts der marlowe-nashschen Didotragödie als wahre Frechheit erscheint. Die Gerechtigkeit dieses Vorwurfes wird die Folge ergeben. Von dem angedeuteten fundamental unrichtigen Standpunkte aus hat auch Collier Nashs Stück (Hist. of. engl. dr. p. III. 221, 223 f.) beurtheilt, und er kommt (S. 224) dabei zu dem Schlusse: „The piece depends upon a sort of pun, or confusion between the name of the jester" (Will Sum-

die Nash auch bei anderer Gelegenheit gespielt, hat er sich dabei zugleich auch als vindex der Manen Greenes und

---

mer) „and the division of the year which corresponds with that name". Dieser nur sehr theilweis richtige Gedanke ist in Deutschland von H. Ulrici aufgegriffen und bildet das Fundament der Charakteristik, welche dieser princeps der heutigen deutschen Shakespeareforschung im 1. Bande der 3. Auflage seines Werkes: Shakespeares dramatische Kunst, S. 152 f. von dem Stücke giebt. Es heisst dort: „In Nashs Streitschriften finden wir überall den gewandten Schriftsteller, den scharfen Satiriker, insbesondere den furchtbaren (?) Streiter im Einzelkampfe . . .; wir finden einen durchdringenden Verstand, der die Schwächen des Feindes auf den ersten Blick zu erfassen weis, einen treffenden" — und höchst zügellos frechen — „Wiz, aber mehr verlezend als komisch . . .; wir finden feine Bemerkungen und Eleganz des Stils; — aber keine Tiefe des Gemüths, keine Grösse der Gesinnung" (wohl aber das grade Gegentheil), „keine Productivität" (ein Vorwurf, dessen Gerechtigkeit namentlich Summer's last will mit Sonnenklarheit erkennen lassen wird), „Mangel an ideellem Gehalte. Die gleichen Vorzüge und Schwächen zeigt . . . A pleasant Comedie, called Summer's last Will and Testament. . . . . . Wüssten wir nicht schon anderweitig, dass der Verfasser ein Mann von gelehrter Bildung war, . . . so würde es uns dies Drama fast auf jeder Seite sagen". — Das freigebige Auskramen der akademischen Gelehrsamkeit hat hier, wo es sich um einen Kampf gegen Shakespeare, den Schauspieler, und folgeweis „rude groom" handelt, seine ganz besonderen Gründe. — „Das Stück ist eine blosse Allegorie, in der alle möglichen" (und noch mehr unmöglichen) „Götter und mythologischen Gestalten figuriren, reichlich mit classischer Erudition, lateinischen Citaten und gelehrten Anspielungen ausstaffirt, aber wie jede blosse Allegorie, ein frostiges, trocknes, ermüdendes Machwerk. Der Sommer, „„der König der Welt"" (?), aber schwach und hinfällig, ... will sein Testament machen, lässt jedoch zuvor alle Diener, Beamten und Fürsten seines Reichs . . . . zusammenrufen, um Rechenschaft von ihnen zu fordern. Das ist der, wie jeder sieht, an sich sehr undramatische Stoff, dem wider seine Natur die dramatische Form aufgezwungen ist. Lässt man indess einmal diese unglückliche Wahl gelten, und sieht von den sich daraus ergebenden Mängeln ab, so muss man anerkennen, dass das Ganze mit viel Wiz und Geist ausgestattet, und alles Mögliche gethan ist, um dem Sujet Leben und Interesse einzuhauchen. Zu diesem Behufe lässt Nash gleich im Anfange den Geist Will

Marlowes aufgeworfen; ja einzelne Stellen machen sogar den Eindruck, als trete er — „im Zorn des Edelmuths, der aus dem Herzen dringt“ — sogar für John Lyly mit in die Schranken, obwohl er wenige Jahre vorher einen recht

---

Summers, des berühmten Hofnarren Heinrichs VIII als Prolog auftreten und auf ergözliche Weise aus seiner Rolle fallen, indem er plözlich als Mr. Toy, — der Name des Schauspielers, der die Rolle spielte“ — nein eine Anspielung auf des Theseus „fairy toys“ — „agirt, und ebenso plözlich wider sich verwandelt in die Person Will Summers“ u. s. w.

Dem aufmerksamen Leser wird der wichtige Umstand nicht entgangen sein, dass Ulrici zwar den allegorischen Charakter von Nashs Gedicht durchschaut hat, dass er aber mitnichten in den eigentlichen Sinn dieser Allegorie, in ihre Tendenz eingedrungen ist. Diese eben ist es, welche nur der erkennt, der den Zusammenhang des Stückes mit dem Sommernachtstraume wahrgenommen hat. Das, was Ulrici von der angeblichen Rollenverwechselung Will Summers sagt, hört unter diesem Gesichtspunkte auch sofort auf ein „ergözlicher Spass“ zu sein, was es für Ulrici allein ist, sondern verwandelt sich in eine bitterböse Malice, so gallig wie nur eine aus der Feder des „brisky young Juvenal“ geflossen ist.

Ich darf diese Note schliessen mit dem Geständniss, dass es mich mit nicht geringer Verwunderung erfüllt, dass noch kein einziger Shakespeareforscher vor mir auf den Gedanken gekommen ist, zwischen Nashs Stück und dem Sommernachtstraume könne irgend ein satirisch polemischer Zusammenhang bestehn. Es ist der Shakespeareforschung längst bekannt, dass Nash „an inveterate enemy“ Shakespeares gewesen; es liegen dafür schwer wiegende Beweise schon aus dem Jahre 1589 vor, welche wir in der folgenden Abhandlung kennen lernen werden, und aus denen ersichtlich ist, dass der gemüthlos hämische Nash es sich zum Gewerbe gemacht hat, dem Shakespeare vom ersten Anfange seines Auftretens an durch niedrig persönliche Gehässigkeiten das Leben zu verbittern. Summer's last Will enthält — ich werde es bestimmt zeigen — überdies Stellen, die wegweisergleich auf den Sommernachtstraum hinweisen, und der Titel des Stückes selbst ist so handgreiflich tendenziös gewählt, dass er förmlich mit Gewalt zur Untersuchung drängt; aber — der Sommernachtstraum, dieses unschuldige Lamm von einer „lieblichen Phantasmagorie“, wie sollte der irgend einem Menschen weh gethan haben!

unerquicklichen Strauss mit demselben auszufechten gehabt, weil es der wizige Lyly als zweckmässig erkannt hatte, troz seiner Anfeindung der Puritaner im Endimion (vrgl. I, SS. 74 ff. N. 4), sich den Puritanern, namentlich den drei Gebrüdern Harvey in ihrem Kampfe gegen Greene und Nash anzuschliessen, um auf diese Weise sich wegen manchen bitteren Angriffs, den er in verschiedenen Pamphleten derselben zu erdulden gehabt, zu revanchiren, und es gleichzeitig — wo möglich — wider zu einiger literarischen Bedeutung zu bringen [1]).

Collier weis in seiner Einleitung zum Pierce Penilesse allerlei erfreuliche Dinge über Nashs Leichtigkeit und satirische Gewandtheit in seinem Kampfe mit den Puritanern zu erzählen, freilich hinzufügend, dass seine puritanischen Gegner — mit Ausnahme des Gabriel Harvey — recht unbedeutende Leute gewesen seien; es wird meine Aufgabe im Folgenden sein, nachzuweisen, dass Nash sich in dem Streite mit einem wirklich bedeutenden Gegner als ein Mensch ohne moralischen Halt und Gehalt ausgewiesen hat der sich nicht schämt, eine schlechte Sache, troz seines Bewusstseins von ihrer Schlechtigkeit, zu seiner eigenen zu machen, und dieselbe mit schlechten Mitteln zu vertheidigen. Denn es wird sich zeigen, dass er gegen Shakespeare nichts weiter fertig gebracht, als dass er — wie später Jonson — die von dem grossen Dichter verkündete Wahrheit rabulistisch entstellt und seine lauteren Beweggründe verläumderisch verdächtigt hat. Daneben aber zeigt Nash noch eine besondere P ö b e l h a f t i g k e i t des Charakters, indem er sich an verschiedenen Stellen zur niedrigsten Gemeinheit, zu Redewendungen herablässt, wie sie in den Kneipen von Frachtfuhrleuten gebräuchlich und beliebt sind; vor allem aber dadurch, dass er Shakespeares persön-

---

1) Vrgl. Colliers Einleitg. zu Nashs Pierce Penilesse, S. XIX (in Early prose and poetical tracts illustrative of the drama and literature of the reign of queen Elizabeth. 2 vols — For the Shakesp.-Soc.-vol. I, S. 183 ff.). Es unterliegt ms. Es. nicht dem geringsten Zweifel, dass Spenser just durch diese Thatsachen zu der Klage in den Musenthränen veranlasst ist, dass die ribalds sich unter den learneds ihrer Kunst rühmen. Vrgl. II, 460, bes. Note 3 u. S. 466, bes. Note 5.

licher Würde beizukommen sucht, indem er ihn als „histrio“ und Auswürfling behandelt; ein Manöver, beiläufig bemerkt, das mit der würdigen Fechtweise des Groatsworth of Wit so genau übereinstimmt, dass ich, troz Nashs und Chettles entgegengesezter Versicherung, fest davon überzeugt bin, dass die im Groatsworth enthaltene Invective gegen Shakespeare von keinem anderen herrührt, als von Nash. Wenn es der Raum gestattete, so würde ich an Summer's last will auch nachweisen können, dass Nash, der sich dem Shakespeare gegenüber auf das hohe Ross der Gelehrsamkeit zu schwingen sucht und deshalb lateinische Citate von sich speit wie ein Vulcan, ein elender Renomist und durchaus confuser, ordnungsloser Kopf ist. So weit indess die Citate, die ich nothwendig geben muss, nicht ausreichen, diese Anschuldigung zu begründen — und für den feineren Beobachter werden sie sicherlich dazu ausreichen — muss ich dem Leser überlassen, sich durch eigene Lectüre über diesen Punkt zu informiren.

Summer's last will enthält buchstäblich nicht einen Saz, der nicht antagonistisch gegen Shakespeare, besonders gegen den Sommernachtraum gemeint wäre; begreiflicher Weise kann ich indess meinen Beweis nicht durch einen fortlaufenden Commentar des ganzen Stückes liefern, sondern ich muss mich auf eine analystische Uebersicht beschränken, und dabei die unwidersprechlichsten Stellen herausheben [1]).

Nashs Stück ist schwerlich überhaupt jemals auf die Bühne gebracht [2]); keinenfalls aber hat dasselbe als Festspiel vor Elisabeth figurirt, wie Hazlitt aus gewissen Indicien geschlossen, weil er Nashs Machwerk mit unglaublich unkritischen Augen betrachtet hat. Ich werde in der Folge zu zeigen haben, dass das Stück Theile enthält, welche für Elisabeth in einem Festspiele gradeswegs beleidigend gewesen sein würden; hier aber schon muss ich

---

1) Ich stüze mich dabei auf den Abdruck im IX. Bande der von Hazlitt besorgten Ausgabe der dodsleyschen Sammlung von Old plays.

2) Die abweichende Ansicht Hazlitts kann ich, da sie die Chronologie des Sommernachtstraums berührt, erst in der folgenden Abhandlung als irrthümlich nachweisen.

behaupten, dass selbst der Titel des Stückes mit einer solchen Möglichkeit absolut unvereinbar ist. Dieser Titel ist ebenso ein integrirender Bestandtheil der Dichtung wie der shakespearesche Titel: Midsummer-Night's Dream, und wir dürfen nur erweiternd an seiner statt sezen: Midsummer-Night's Dream's last will and testament, um die practische Tendenz von Nashs Sudelstück in kürzester Form bezeichnet zu haben. Nash hat indess seine besonderen Gründe gehabt, das Stück schlechtweg Summer's last will u. s. w. zu nennen; und es ist deshalb der Mühe werth, diesen Gründen nachzuspüren, weil sie uns mit Leichtigkeit und Sicherheit in die Lage versezen, zu beobachten, zu welcher formalen Perfection es der junge Juvenal in der erbärmlichsten Sorte von Malice — nicht von Satire — bereits damals gebracht hatte.

Wie Hazlitt in einer Note zu Nashs device mittheilt, hat Heinrich VIII einen Hofnarren Namens William Summer gehabt. Diesem Will Summer räumt Nash die Rolle des „presenter“ ein, also im wesentlichen dieselbe Rolle, welche im Sommernachtstraume Theseus und Oberon spielen, sobald man sie sich als eine Person denkt; nur dass Nash viel weniger verstanden hat, die alte Presenterschablone künstlerisch zu verarbeiten, wie Shakespeare. Ueberdies hat er dies auch nicht gewollt, weil es ihm gar nicht auf Herstellung eines Kunstwerkes, sondern lediglich auf einen literarischen Skandal ankommt. Der „presenter“ Will Summer dessen Vorname so willkommen mit Shakespeares Vornamen übereinstimmt, muss ihm nämlich als Maske für den Schauspieler Shakespeare dienen. Dem Leser wird jezt schon ein Licht der Erkenntniss aufgehen, wo es mit dem Titel von Nashs Stück hinaus will; indess gehört zum vollen Verständnisse desselben doch noch die sprachliche Bemerkung, dass der Engländer mit dem Ausdrucke: last heir den landesherrlichen Fiscus als den Erben erbloser Verlassenschaften bezeichnet. Der Sommernachtstraum — so stellt Nash die Sache dar — ist nun das Gedicht, welches den bisherigen Dichtungsommer an physicalischen Krankheiten vergehn lässt, wie sie den Sommer von 1594 verdorben haben; und der einzige Erbe dieses Sommers ist Will, das heisst William Shakespeare, kurz zusammengezogen „last

Will" = last heir. Sezen wir also statt Summer Shakespeare's Midsummer-Nights Dream, so verheissen die Worte des Titels von Nashs Stück: Summer's last Will, den Nachweis, dass nach der Intention von Shakespeares Sommernachtstraum dem Shakespeare allein die Bühnenherrschaft zufallen sollte; Nash fügt aber hinzu: „and Testament", und damit verheisst er weiter, nachzuweisen, welche specifische Gestaltung die Bühnenkunst und das Bühnendrama nach den im Sommernachtstraume dargestellten Principien annehmen solle. Diesem Grundgedanken entsprechend ist das ganze Stück von Nash gestaltet. Der folgende anaytische Ueberblick wird das bewahrheiten; hier hebe ich in dieser Beziehung nur Folgendes hervor. Shakespeare legt bekanntlich Titanien II. 1 bei ihrer Klage über die naturwidrige Witterung die Worte in den Mund:

The human mortals want their winter here.

Wie ich schon in der 2. Aufl. meiner Studie S. 69 Note 1 bemerkt habe, soll damit angedeutet werden, dass es ein Glück für die Sterblichen sein würde, wenn die überströmenden „pelting rivers" endlich zufrören. Nash, der gegen diese Rede Titaniens eben solch ungebändigte Wuth verräth wie Jonson gegen Gonzalos Anpreisung Utopiens, führt dem entsprechend am Schlusse seines Stückes eine „Back-Winter" genannte, allegorische Figur ein, welche dazu bestimmt ist, den Londonern mit Prophetenzunge voraus zu sagen, welche Eiseskälte sie überfallen werde, sobald Titaniens Wunsch in Erfüllung gegangen, und den Lustigmachern à la Nash der Mund zugefroren sei. Die ganze Stelle ist eine triviale Reclame und eine gemeine Verdächtigung der Lauterkeit von Shakespeares Absichten, wie der Leser sich seiner Zeit überzeugen wird, und liefert den besten Beweis dafür, wie sehr recht Shakespeare hatte, als er das Zufrieren dieser disharmonisch lärmenden Bächlein herbeiwünschte.

„Im Prosaprologe, den Will Summer vorträgt", so beginnt Klein (Gesch. d. engl. Dr. II. 265 ff. Note *) sein Referat über unser Stück, „beruft er selbst die Komödie, die kein Schaustück sei, sondern nur eine Schau ohne Stück". Summers Worte, die schon deutlich Nashs Antagonismus verrathen, lauten:

So it is, boni viri[1]), that one fool presents another[2]); and I a fool by nature and by art, do speak to you in the person of the idiot of our Play-maker[3]). He, like a *fop*[4]) and an ass[5]), must[6]) be making himself a public laughing-stock, and have no thanks for his labours[7]), where other magisterii[8]), whose invention is far more exquisite, are content to sit still and do nothing[9]). . . . . . . Every man cannot with Archimedes make a heaven of brass. Such odd trifles as mathematician's experiments be, artificial flies to hang in the air by themselves, dancing balls, an egg-shell that shall climb up to the top of a spear, fiery breathing goares, poeta noster professeth not to make[10]).

---

1) gentlemen; Anrede an das Publicum. Schon diese Anrede beweist, dass das Stück nicht vor Elisabeth aufgeführt ist.

2) Die Sache verhält sich in diesem Falle — grade wie in Shakespeares Rüpeltragicomödie — so, dass ein Narr den anderen vorstellt.

3) In der Rolle dessen, den unser Verfasser, d. i. Nash, närren will.

4) „He" ist der Idiot, nicht aber der playmaker. fop = Zierbengel ist Anspielung auf die Rollen von Demetrius und Lysander.

5) Bottom.

6) Praeteritum.

7) Ist dazu gezwungen gewesen, sich zum Gegenstande (Mittelpunkte) des öffentlichen Gelächters zu machen (aber auch sich selbst öffentlich als denjenigen hinzustellen, welcher dafür sorgen werde, dass London immer etwas zu lachen habe; welcher London mit vergnüglichen Komödien versorgen werde), und dennoch keinen Dank dafür zu ernten.

8) Ist wohl blosser Druckfehler für magistri. Nash, der wegen schlechten Benehmens von Cambridge relegirt war, war übrigens keineswegs magister artium.

9) Never tire! ist das Stichwort von Pyramus-Bottom, wie ich gezeigt habe.

10) Der Saz macht den Eindruck wie die Ausgeburt eines alcoholisch überheizten Gehirnes. Annährenden Sinn bringe ich nur hinein, wenn ich überseze: So seltsame Spielereien wie die Kunststücke des Mechanikers, verspricht poeta noster nicht zu machen, als da sind: künstliche Fliegen, die vermöge eigener Kraft in der Luft schweben und dabei Bälle tanzen lassen, oder richtiger, eine Eierschale, welche sich bis zur Spize eines Speeres

Placeat sibi cuique licebit. What's a fool, but his bawble [1]?

---

ausdehnen wird, eines Speeres, welcher Schmuz (goares, heute gores) ausathmet, sobald er jähzornig (fiery) wird.

Die mechanischen Fliegen-Automaten sollen offenbar eine Verhöhnung von Shakespeares kleinen Elfen sein, die jedenfalls mit Schmetterlingsflügeln dargestellt worden waren. Die Idee des „dancing balls“ dürfte durch den Schluss des Sommernachtstraums veranlasst sein. Wie ich S. 237 der 2. Auflage meiner Studie gezeigt habe, singen die Elfen, nachdem sie das Haus des Theseus eingeweiht und sein Bett gesegnet haben, ein Lied und tanzen dabei. Das Lied hat sich — wie ich a. a. O. bereits gesagt — muthmasslich auf die Inauguration des Globe bezogen und ist eben deshalb später im Bühnentexte beseitigt, obwohl ähnliche Uebergehungen von Liedern im Drucktexte auch bei Dramen von Rob. Greene u. a. mehrfach vorkommen. Gesezt nun aber meine Divination ist richtig, spricht dann nicht die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Tanz, welchen die Elfen bei ihrem Gesange aufführen, ebenfalls eine symbolische Beziehung zur Inauguration des Globe gehabt hat? Dass Nash diese Inauguration mit der Aufführung des Sommernachtstraums in direkte Gedankenverbindung sezt, wird eine Stelle seines Summer's last will unumstösslich feststellen, die ich in der folgenden Abhandlung mitzutheilen haben werde. Wie nun, wenn wir uns vorstellen, dass die Elfen bei ihrem Tanze zugleich einen Erdball sich gegenseitig zugeworfen, und dadurch haben tanzen lassen, um auf diese sinnbildliche Weise zu verstehen zu geben, dass sie die Geister sind, welche den schweren Erdball zu einem „airy spirit“ machen? Das verloren gegangene Lied könnte sehr wohl diese Symbolik noch erläutert haben, und ich denke, Nashs Einfall ist mit eins sonnenklar, wenn wir etwas dem ähnliches annehmen, wie ich es hier muthmasse. Dass Nashs „balls“ in der That nur eine einzige Kugel ist, beweist der Umstand, dass Nash aus ihnen sofort eine einzige Eierschale macht, welche sich zu voller Speeres Länge ausdehnen soll. Dass dieser Speer kein anderer ist, wie „Shakespeare“, und zwar als Dichter des Sommernachtstraums, wird die Folge immer evidenter machen. Nashs Ausdrucksweise ist heute fast unverständlich; die damalige Zeit kannte aber eine Halerkinade (jig), in Deutschland genannt: Die Geburt des Hanswurst aus einem Ei. (Flögel - Ebeling, Die Geschichte des Grotesk-Komischen. Leipzig 1862, Taf. VII.) Wie Nash den Shakespeare schon vorher zum „idiot“ of our poet gemacht hat, so macht er hier den Globe — d. h. das Globetheater — zu dem Ei, aus welchem dieser Hanswurst ausgebrütet wird.

1) Was besitzt ein Narr ausser seiner Pritsche? Diese Prit-

. . . . . Why, he [1]) hath made a prologue longer than his play [2]): nay 't is no play neither, but a shew [3]). I'll be sworn the jig of Rowland's God-son is a giant in comparison with it. What can be made of Summer's last will and testament? Such another thing as Gyllian of Braynford's will, where she bequeathed a score of farts amongst her friends. Forsooth, because the plague reigns in most places in this latter end of the summer, Summer must come in sick.

Die vorstehende Rede lässt erkennen, dass es ein fundamentaler Irrthum Kleins ist, zu behaupten, der Prolog bezeichne Nashs eigenes Stück als blosses shew, d. h. device, und spreche ihm die Eigenschaft des Schauspiels, d. h. Dramas ab. Diese Bemerkung Will Summers ist vielmehr ein Vorwurf, welchen er gegen das Stück „of the idiot of our playmaker" erhebt, in welchem eben dieser Idiot, nicht der playmaker, d. h. nicht Nash als Verfasser von Summer's last will, sich veranlasst gesehn hat, „to be making himself a public laughing-stock"; und eben dieses Stück soll nach Summer's Prolog in Nashs eigenem device satirisirt und persiflirt werden. Dies fremde Stück ist aber kein anderes als Shakespeares Midsummer-Nigth's Dream. In meinen Noten zu Summers Prolog habe ich schon erhebliche Beweise für diese Thatsache beigebracht; die lezten Worte des Prologs aber liefern einen neuen sehr starken Beweis dafür, der auch seinerseits wider durch spätere Beweise immer mehr gefestigt werden wird. Hazlitt hat den Worten: because the plague reigns in most places *in this latter end of the summer*, Summer must come in sick, eine Beziehung zu der Pest (plague) der Jahre 1592 und 1593 gegeben, und sie demgemäss — in Verbindung mit ähnlichen

---

sche ist im vorliegenden Falle die verhasste Eierschale, der Globe.

1) d. h. the idiot of our play-maker.

2) Nash nennt — nicht mit Unrecht — die ersten 4 Akte des Sommernachtstraums, die Shakespeare selbst als das Vorpostengefecht durch Theseus Mund bezeichnet, einen „Prolog".

3) d. h. ein blosses device; scil. der Sommernachtstraum, nicht Nashs Stück. Auch das Folgende bezieht sich alles auf ersteren, nicht auf lezteres.

Stellen — zur Feststellung der Entstehungszeit von Nashs device benuzt. Das ist unrichtig. Anknüpfend an Bottoms Wort: I will sing it *in the latter end of a play* before the duke (vrgl. I, S. 220), auf das Nash auch im Epiloge wider zurück kommt, nennt er die Rüpeltragicomödie „the latter end of the summer"; anknüpfend ferner an das satirische Strafgericht, das Shakespeare im lezten Acte an ihm und seinen Genossen vollzogen, sagt Nash: in this latter end of the summer reigns in most places the plague, d. h. fast durchgehends stellt sich der lezte Theil des Sommernachtstraums als ein Strafvollzug (plague) dar; und er sagt endlich: Um dies Strafgericht gehörig zu motiviren, mussten die — ungerechten — Klagen über die vielerlei Uebelstände des Bühnenwesens vorauf geschickt werden, und er drückt diesen Gedanken genau im Stile der shakespeareischen Symbolik aus, indem er sagt: es musste deshalb nothwendig der Sommer von vornherein als kranker Mann eingeführt werden (come in sick = krank). Es tritt schon bei dieser Gelegenheit der erbärmliche Grundzug von Nashs Polemik, die Verdächtigung der Motive des Gegners in charakterischer Weise zu Tage; denn Nash bestreitet damit die Berechtigung der Vorwürfe, welche Shakespeare seinen Fachgenossen macht, und sucht dieselben in der Folge auf eigennüzige Beweggründe (Ruhmsucht, Herrschsucht, Habsucht) zurück zu führen. Es tritt hier aber auch zugleich die Pöbelhaftigkeit von Nashs Polemik in einer völlig unwiderleglichen Weise zu Tage. Nash stellt nämlich die Hexe Juliana von Brentford, deren Namen er in Gyllian (von gull = Narr, Faseler) und Brainford (starkes Gehirn, starke Phantasie) verändert, mit Shakespeare in Parallele, und, um in einer recht kernigen Weise, wenngleich lügnerisch, zu verstehn zu geben, dass er sich gar nichts aus Shakespeares Satire in der Rüpeltragicomödie mache, lässt er den Will Summer sagen: What can be made of Summer's last will and testament? Such another thing as Gyllian of Brainford's will, where she bequeathed a score of „farts" amongst their friends!

Will Summer endet seinen Prolog mit folgenden Worten:

I'll sit as a chorus, and flout the actors — grade wie

Theseus und sein Gefolge bei der Rüpeltragicomödie — and him — nämlich „the idiot of our playmaker“ — at the end of every scene. I know they will not interrupt me — wie auch Theseus und sein Gefolge in ihren Bemerkungen von der Pyramusgesellschaft nicht unterbrochen werden —, for fear of marring of all [1]); but *look to your cues, my masters, for I intend to play the knave in cue, and put you besides all parts, if you take not the better heed* [2]).

Ich habe nur nöthig wegen des Verständnisses der Worte: look to your cues u. s. w. auf die Rede der Thisbe-Flöte hinzuweisen, welche ich (S. 616) an die Spize dieses Anhangs gestellt habe, und alles ist sofort klar.

Klein fährt in seinem Referate fort: „Jezt tritt der altersschwache . . . totkranke Sommer auf, gestüzt auf die Schultern von Herbst und Winter, mit einem Trupp Satyrn und Waldnymphen, die ein auf den Grundton der Landplage gestimmtes Schwerenothsliedchen singen.“ Die leztere Bemerkung ist widerum fehlerhaft; das Lied lautet wörtlich:

Fair Summer droops [3]), droop men and beasts therefore,
So fair a summer look for never more [4]);
All good things vanish less than in a day,
Peace, plenty, pleasure, suddenly decay.

---

1) Weshalb Nash sagt: of all, ist mir unklar. Er will sagen: Aus Besorgniss alles zu confundiren, zu verderben. Die Worte enthalten — oder sollen vielmehr enthalten — einen Stich dafür, dass Shakespeare die Aufführung der Tragicomödie so arrangirt hat, dass die Spieler die sarkastischen Zwischenbemerkungen des Theseus u. s. w. unerwidert hinnehmen; ja dass diese Zwischenbemerkungen sogar einen nothwendigen Bestandtheil des Stückes bilden.

2) Und ich werde euch dahin bringen, dass ihr überhaupt keine Rolle mehr zu spielen habt, wenn ihr euch nicht aufs höchste in Acht nehmt. Man beachte das: I intend to play the knave in *cues*!

3) Der schöne Sommer schwindet hin.

4) Einen so schönen Sommer erwartet — scil. ihr Thiere und Menschen — nie wider. Eine Stichelei, die später durch die Rolle des Back-Winter noch deutlicher gemacht wird. Dass Nash nicht an den Pestsommer, sondern an den alten Sommer des Sommernachtstraums gedacht hat, beweisen diese Verse unwiderleglich.

Go not yet away, bright soul of the sad year,
The earth is hell, when thou leav'st to appear [1]).

„Will Summer“, fährt Klein fort, bleibt auf der Bühne als reiner Glossenspassmacher über die allegorischen Redefiguren des Show.“ Inwieweit diese Mittheilung richtig, in wie sehr weit sie falsch ist, hat uns bereits der Prolog gelehrt. „Todesmatt röchelt Sommer Jahreszeit sein Hundstagsseuchenelend in den Busen von Herbst und Winter aus“, heisst es weiter bei Klein.

Der Sommer sagt:

This month have I lain languishing a-bed,
Looking each hour to yield up life and throne;
And died I had indeed unto the earth [2]),
But that Eliza, England's beauteous Queen,
On whom all seasons prosperously attend,
Forbade the execution of my fate,
Untill her joyfull progress was expir'd.
For her doth Summer live, and linger here,
And wisheth long to live to her content.

Hazlitt hat in dieser Rede eine Anspielung auf eine Lustreise (progress) gesehn, welche nach Camdens Annalen Elisabeth gegen den Herbst 1592 unternommen hat. Hätte Hazlitt indess versucht, mit dieser vermeintlichen Anspielung die ganze Rede in Einklang zu bringen, so würde er sich sofort von der Unmöglichkeit seiner Deutung übezeugt haben. Schon das Particip expired neben progress würde ihm gezeigt haben, dass seine Annahme ein entschie-

---

1) Strahlende Seele des traurigen Jahres, fliehe noch nicht von hinnen; die Erde wird zur Hölle, sobald du aufhörst sichtbar zu sein. Der Sommer ist hier — in Anlehnung an die shakespearesche Symbolik — als die „Seele“ des freudeleeren (sad) Jahres, also als der Freudebringer des Jahres bezeichnet; und mit Rücksicht auf die spätere Episode mit dem Back-Winter verkündet das Lied der Erde die Oede und Kälte der Hölle, sobald grade der kranke Sommer seine Seele ausgehaucht haben wird.

2) to die unto the earth ist wohl zu verstehn als: der Erde zusterben; sterben, so dass man begraben werden muss. Nashs Ausdruck ist durch den Ceresmythus veranlasst. Der Sommer sagt schliesslich in gleichem Sinne, und in Anlehnung an Lylys Pandora und den Sommernachtstraum: ich steige hinab in die Hölle. Ich werde die Stelle weiter unten anführen.

dener — und zwar fundamentaler — Irrthum ist. Nash hat hier wie anderwärts die Thatsache vor Augen, dass Titania zu Bottom sagt:

The summer still does tend upon my state;

und da nun in Shakespeares Titania — wie ich hinlänglich gezeigt habe — die Herrscherin des alten kranken Sommers enthalten ist, deren Seele — so zu sagen — der Sommernachtstraum aus der Titania herauscurirt, so dass nur die Seele der echten Sommerkönigin zurückbleibt, so lässt Nash — unter Anlehnung an Titanias Klage über den bösen Sommer, und an die erste Aufführung des Sommernachtstraums — den Sommer sagen: Diesen Monat habe ich hinsterbend (languishing) zu Bett gelegen, stündlich gewärtig, Thron und und Leben (an Shakespeares Titania) abtreten zu müssen; und ich würde wahrhaftig gestorben und von der Erde ganz verschwunden sein, hätte nicht Englands schöne Königin Elisabeth, welcher alle Jahreszeiten — also auch der neue shakespearesche Sommer — mit glücklichem Erfolge dienen, die Ausführung (execution) dieses Schicksalsschlusses (fate) bis zu dem Augenblicke verhindert, wo die freudenvolle Fortsezung ihrer Cynthiavergötterung (her joyfull progress) ausgehaucht, das heisst durch das „breathing" des „idiot of our playmaker" in Worte gefasst war. Für sie lebt und webt (Will) Sommer und — (auf Will Summer zeigend) — schmachtet hier und wünscht lange zu leben um — ihre kleinliche Eitelkeit — befriedigen zu können.

Dass diese Uebersezung und Interpretation durchaus Nashs Sinn enthält, wird noch eine ähnliche Rede des Sommers beweisen, mit welcher derselbe sein Leben beschliesst. Nashs niederträchtig freche Verleumdung tritt hier bis zur Handgreiflichkeit deutlich zu Tage. Shakespeare konnte seiner Anticynthia gar keinen anderen Namen, keine andere Gestalt geben, als diejenigen seiner Titania; Nash aber benuzt den Umstand, dass durch das lylysche Cynthiadrama und durch Spensers Feenkönigin eine gewisse Ideenassociation zwischen Elisabeth, Cynthia und Feenkönigin hergestellt ist, um Shakespearen den durchaus ungerechten Vorwurf aufzuhängen, auch er habe die Elisabeth zur Cynthia und Feenkönigin gemacht. Thom. Nash ist dann noch weiter so frech, diesen rabulistischen Kunstgriff zu der Anschul-

digung zu benuzen, diese widersinnige Vermengung sei eine Folge wohlbedachten Eigennuzes!

Klein behauptet im Fortgange seines Referats, der Sommer rufe alle die Seinen als seine Testamentszeugen zusammen. Das ist widerum ein wesentlicher Fehler, wie die Folge ergeben wird. Nash hat sein Stück in die klozig hölzerne Form einer Gerichtsverhandlung vor dem alten Sommer gefasst, welche eingeleitet wird durch Summers Prolog und mit des Sommers Testament und dem Epiloge endet. In dieser Verhandlung, bei welcher Ver den Gerichtsdiener spielt, werden gewisse allegorische Personen, die sich auf den Sommernachtstraum beziehen verhört und belobt oder verurtheilt, je nachdem sie Shakespeares Gedicht angegriffen, oder als Muster aufgestellt hat. „Der Frühling", fährt Klein in seinem Referate fort, „stellt sich ein, trällernd ein Kuckukslied [1]) ... Dann holt er ... den Morrisdance, der auch sofort Beine und Kittel in Schwung sezt." Nash benuzt diese Gelegenheit, dem „Autumnus", in dessen Begleitung ja der kranke Sommer aufgetreten ist, die Worte in den Mund zu legen: Summa totalis, I fear, Will (William Shakespeare) prove him (himself) but a fool, nämlich durch Titanias Wort:

The nine men's morris is fill'd up with mud,
And the quaint mazes in the wanton green
For lack of treads are undistinguishable.

Der Moriskentanz war ja für die Puritaner ein Stein des Anstosses, und Thomas Nash ein gewaltiger Kämpe gegen den Puritanismus!

„Sonnenstillstand" [2]) — mit Rücksicht auf den Titel:

---

1) Dass auch hierin ein Stich gegen den Sommernachtstraum (Bottoms Kuckukslied) beabsicht ist, lässt sich des bestimmtesten nachweisen; doch verzichte ich an dieser Stelle auf diesen Nachweis.

2) Der spottsichtige Klein bemerkt nicht einmal, dass neben der allegorischen Personification des Solstitium noch diejenige des Sol selbst vorgeführt wird. Verlohnte es sich überhaupt, an Nashs Schmiererei irgend eine ästhetische Kritik zu üben, so wäre sie hier recht billig zu haben; doch beschränke ich mich auf die Bemerkung, dass die Scene mit dem Solstitium eine Nörgelscene von tötlicher Langweiligkeit ist, und werde nur in der folgenden Abhandlung noch eine Passage aus dem Verhöre des

Midsummer-Nicht's Dream . . . „Orion, Bacchus . . . haben sich im Verein mit den übrigen Zeugen um das Sterbelager des verscheidenden Sommers versammelt", berichtet Klein weiter. Das ist theilweis nicht richtig, theilweis zu überstürzend. Unter anderen wird auch Sol, das heisst Apollo-Shakespeare, der Dichter, nicht der Schauspieler vor des alten Sommers Richterstuhl geladen; und diese hoch bedeutsame Scene dürfen wir hier nicht übergehn.

Der Sommer sagt zu Sol:

Thou knowst too much, to know to keep thee mean [1]:
He that sees all things oft sees not himself.
The Thames is witness of thy tyranny,
Whose waves thou dost exhaust for winter's showers [2].
The naked channel 'plains her of thy spite,
That laid'st her entrails unto open sight [3].

Solstitium beibringen, welche den definitiven Beweis liefert, dass der Sommernachtstraum zur Inauguration des Globe gedichtet ist, und dadurch zugleich wider ein sehr starkes Anzeichen dafür liefert, dass ich die Intentionen von Nashs Geschmiere richtig gefasst habe.

1) Du weist zu viel, als dass du anerkennen solltest, dass du eine niedrige Haltung angenommen hast; denn derjenige, welcher alle Dinge schaut, betrachtet oft nicht sich selbst. — Ein blosser Unsinn, da zur Erkenntniss der Aussenwelt vor allem die Erkenntniss seiner selbst als lezter Massstab erforderlich ist.

2) Die Themse (d. h. das Bankside, wo die Theater lagen) ist Zeugin deiner Tyrannei, deren Wogen du ausgetrocknet hast, um denselben Effect zu erzeugen, welchen sonst Winterschauer erzeugen. — Physicalischer Unsinn. — Im Sommer 1592 war die Themse wirklich stark von der Sonne ausgetrocknet; und vor allem, Shakespeare legt der Titania die Worte in den Mund: The human mortals want their winter here; diese beiden Thatsachen benuzt Nash um sinnbildlich zu verstehn zu geben, dass sein Sol eben der Dichter des Sommernachtstraums ist.

3) Ihr nacktes Flussbett beklagt sich (complains herself) über deinen Stolz, der du sein Inneres (her entrails) dem Blicke offen darlegtest. — Themse und Bankside sind hier wider identificirt. Nash scheint darüber zu klagen, dass die Rüpeltragi-

Unprofitably born to man and beast,
Which, like as Nilus yet does hide his head,
Some few years since thou lets't o'erflow [1]) these walks,
And in the horse-race run at race,
While in a cloud thou hid'st thy burning face.
Where was thy care to rid contagious filth,
When some men wet-shod with his waters droop'd?
Others that ate the eels, his heat cast up,
Sicken'd and died by them impoisoned [2]).
Slepst or kept'st thou then Admetus' sheep,
Thou drov'st not back these flowings of the deep? [3])

---

comödie dem Besuche der übrigen Theater ausser dem Globe erheblichen Abbruch gethan habe.

1) Hazlitt liest: like to Nilus, und in der zweitfolgenden Zeile: ran at r.. Die Emendation rührt von mir selbst her; sie rechtfertigt sich dadurch, dass die hazlittsche Lesart syntactisch unmöglich ist und auch keinen Sinn giebt. Nachdem Nash die Identität des Sol mit dem Dichter des Sommernachtstraums fest gestellt hat, lässt er demselben mit Rücksicht auf Titanias Witterungsklage vorwerfen, dass er vor einigen Jahren — sein Haupt gleich dem Nil bergend, und hinter einer Wolke, d. h. einem Sinngedicht, versteckend — eine allgemeine Ueberschwemmung veranlasst habe. Die Worte: thou h. thy burning (= ehrgeiziges) face besagen: du hast dein wahres Gesicht noch nicht gezeigt. Daher auch der Vergleich mit dem Nil. Das in th. horse-race r. at r. stichel, der Sommernachtstraum sei ein „Concurrenzstück“.

2) Der Sommer fragt: Wo war denn deine Vorsorge, den ansteckenden Unrath (die contagious fogs) aus dem Wege zu räumen, als einige Leute, deren Schuhwerk durch der überströmenden Themse Gewässer benezt war, ertranken? und er fügt den Vorwurf hinzu: Ausserdem wurden einzelne, welche die Ale assen, die ihre Wuth ans Land geworfen, krank und starben an dem Gifte dieser Ale. — Es handelt sich hier um die vernichtenden Wirkungen der Satire des Sommernachtstraums. In die Kategorie der Vergifteten gehören nach Nashs Intention muthmasslich Greene, Marlowe und Lyly, sowie er selbst.

3) Ovid, Ars amatoria II. 239, 240:

Cynthius Admeti vaccas pavisse Pheraei
Fertur et in parva delituisse casa.

Das slepst thou? ist eine Anspielung auf den Titel: Mids.-N's.

Sol. The winds, not I, have floods and tides in chase [1]).
Diana, whom our fables call the moon,
Only commandeth o'er the raging main [2]);
She leads his wallowing ofspring up and down [3]),
She waning, all streams ebb. In the year
She was eclips'd, when that the Thames was bare.
Summer. A bare conjecture, builded on perhaps [4]).
In laying thus the blame upon the moon,
Thou imitat'st subtle Pythagoras,
Who, what he would the people should believe,
The same he wrote with blood upon a glass,
And turn'd it opposite to the new moon;
Whose beams reflecting on it with full force,
Shew'd all these lines to them that stood behind,
Most plainly writ in circle of the moon.
And then he said: Not I, but the new moon,
Fair Cynthia, persuad'th you this and that.

Dream, und die Frage: or kept'st th. th. Adm. sheep? scheint theilweis mit Rücksicht auf den arkadischen Charakter jener Maske, hauptsächlich aber deshalb gestellt zu sein, um zu verstehn zu geben, dass Sol hier von seiner dichterischen Seite als Apollo aufzufassen ist. Der Vers: thou drov'st not back etc. ist zu verstehn: Dass du diese zerstörende Fluth nicht von deiner geheimnissvollen Dichtung (deep) fern gehalten hast.

1) Anspielung auf Titanias Wort: Therefore the winds piping to us in vain etc.

2) Nash lässt den Shakespeare-Sol absichtlich sagen: whom *our fables* call the moon, weil Shakespeare die Titania sagen lässt: Therefore *the moon the governess of floods* etc. the raging main ist zweideutig: die rasende Horde, und: das wüthende Meer.

3) his kann nur auf main gehn. wallowing ofspring ist wider eine Zweideutigkeit; es besagt: die sich im Kothe wälzenden Sprösslinge des vulgus (daher his); und — anschliessend an Titanias „contagious fogs“: die langsam und dick sich landeinwärts wälzenden Nebel. Beides ist eins.

4) Also Shakespeares Behauptung, dass die vorshakespearesche Cynthia ein eklipsirter Mond sei, ein Mond „madly shot from its sphere“, ist „a bare conjecture“, die sich auf ein Vielleicht gründet!

With like collusion shalt thou not blind me.
Long shalt thou be eclipsed by the moon,
And long in darkness live, and see no light.
Away with him, his doom hath no reserve!

Dass sich diese Rede des Sommers, sowie die vorhergehenden Worte des Sol auf den Sommernachtstraum beziehen, ist selbst dem Blinden sichtbar. Wollte aber dennoch jemand an dieser Thatsache zweifeln, so höre er, welche Glosse Will Summer vom Stapel lässt, nachdem Sol von des Sommers Häschern in das Gefängniss abgeführt ist. Er sagt:

Out of doubt, the poet — d. h. Thomas Nash — is bribed of some that have a mess of cream to eat, before my lord — d. h. der König — go to-bed yet, to hold him half the night with riff and raff of the rumming of Elinor [1]). If I can tell what it means, pray God, I may never get breakfast more when I am hungry. Troth, I am of opinion he is one of those hierographical writers, that by figures of beasts, plants — (Leviathan; little western flower; Cupid's flower und Dian's bud!!) and of stones, express the mind, as we do in A B C.

Nachdem Will Summer diese Glosse, welche noch viel länger ist, als der obige Auszug, und auch noch mancherlei Anspielungen enthält, beendigt hat, giebt der Sommer dem Vertumnus den Auftrag, den Orion vorzufordern. Dieser Auftritt ist der Verspottung von Shakespeares Theseus-Maske, insbesondere der theseischen Jäger- und Dichter-

1) Ohne Zweifel ist unser Dichter von einigen Leuten, welche ein Gericht Rahm beim Könige vor dem Zubettgehn zu essen haben, bestochen, denselben die halbe Nacht hindurch wach zu halten mit einigen Abfällen (riff and raff) aus Elinors Predigt (rumming, selbstgebildetes verb. von rum = Landprediger). Die Stelle enthält nicht, wie Hazlitt meint, eine Anspielung an das „humorous droggel“ von Skelton „The Tunning of Elinor Ruming“, sondern Nash benuzt nur den Titel jener Posse bei seiner Stichelei auf Shakespeare und den Sommernachtstraum. Die Form des Sommernachtstraums, namentlich des lezten Acts ist die Veranlassung dazu, dass Will Summer meint „poeta noster“ habe gewiss ein Festspiel für den König schreiben wollen. Die Stelle beweist ebenfalls, dass Nashs Stück kein Festspiel ist.

Maske gewidmet. Höchst bezeichnend ist schon der Aufruf, welchen Vertumnus ertönen lässt:

Orion! Urion! (Nebenform von Orion, die hier an Urania erinnern soll) *Arion!*

. . . .

Orion, gentleman dog-keeper, huntsman, come into the court; look, you bring all hounds, and no bandogs [1]). Peace there, that we may hear their horns blow.

Nun folgt die Bühnenweisung: Enter Orion like a hunter, with a horn about his neck, all his men after the same sort halloing, and blowing their horns.

Der Fortgang dieser Scene strozt von Niedertracht und Pöbelhaftigkeit; doch übergehe ich sie, um nicht zu weitläufig zu werden. Auch Orion wird natürlich mit Verbannung bestraft, und nachdem er abgeführt, erhebt Will Summer wider seine Stimme zu einer weitschweifigen Zwischenglosse, die ich theilweis bei einer späteren Gelegenheit (S. 681, N. 2) besprechen werde.

Obwohl Nash gleich beim ersten Auftreten des Sommers denselben von einem Autumnus begleiten lässt, wird nach der Orionscene doch noch ein „Harvest“ auf die Bühne gezerrt, um dadurch eine Handhabe zu gewinnen, Titanias Witterungsschilderung, insbesondere die Klage darüber, dass alle Arbeit kein Erträgniss giebt, sowie über die widernatürliche Verkehrung der Jahreszeiten in der einfältigsten, langweiligsten und klobigsten Weise durchzuhecheln. Auch auf Bottoms Verlangen nach „Heu“ wird dabei in derselben „gewandten“ Weise gestichelt. Dieser Lord Harvest ist so recht ein Mann nach dem Herzen Nashs, und bleibt daher mit Strafe verschont.

Ebenso Bacchus, der nach Herrn Harvest herbei gerufen wird. Dieser Bacchus ist eine durch und durch verfehlte Persiflage der tipsy Bacchanals, die Nash ebenso wie Titanias Worte: the green corn is rotted ere his youth atained a beard, höchst persönlich auf sich bezieht. Bacchus tritt daher auch nicht bloss trunken, sondern trunkenboldig auf. Give a scholar wine going to his book, or being about to invent, sagt dieser gewaltige Bacchus, it

1) Lauter Jagdhunde, keine Kettenhunde, d. h. keine bissigen H.

sets a new point on his wit, it glazeth it, it scours it, it gives him acumen . . . . A pox on him that leaves his drink behind him. Rendezvous! Später sagt er dann: Our vintage was a vintage, for it did not work upon our advantage; it came in vauntguard of Summer,

And winds and storms met it by the way,
And made it cry: Alas! and: Well-a-day! [1])

eine sinnlose Quaselei, die hauptsächlich durch des Theseus Worte: we have the vaward of the day, veranlasst ist, und keinen anderen Zweck hat, als zu verstehn zu geben, dass Nash dies Wort und die Beziehung der tipsy Bacchanals richtig verstanden hat. Später faselt Bacchus in seiner Trunkenheit noch: That same [2]) Sol is a pagan and a proselyte — d. h. Puritaner —; he shined so bright all summer — (den ganzen Sommer hindurch hat er ein so tugendliches Licht scheinen lassen. Der Sommer ist hier der Sommernachtstraum) — that he burnt more grapes [3]) than his beams were worth, were every beam as big as a weaver's (Bottoms!) beam. A fabis abstinendum; faith, he should have abstained; for what is flesh and blood without his [4]) liquour?

Nachdem der Sommer das Verhör seiner Gefolgsleute beschlossen, hält er einen ausserordentlich langen und langweiligen Jammermonolog über die Nichtsnuzigkeit der Welt und der angrenzenden Dörfer, welcher mit ausgelernter Routine darauf berechnet ist Shakespeares Motive zu verdächtigen, indem er des Hochmuthes geziehen, und die That des Sommernachtstraumes widerholt mit echt nashscher Eisenstirnigkeit als gemeine Lobhudelei hingestellt wird, welche niedriger Eigennuz erzeugt habe. In unverfälscht pharisäischer Weise tröstet dann der Winter den trauernden Sommer mit folgenden liebreichen Worten:

---

1) Hier genau dasselbe, wie das vorhergehende: Rendezvous = auf Widersehn! Beides veranlasst durch Bottoms: Hold, or cut bowstrings!

2) that same = eben jener.

3) Dass er mehr Trauben v e r b r a n n t hat. Eine klassische Stelle für die kritische Würdigung von Nashs enormem Wiz.

4) Sicher ist wohl, this zu emendiren.

Grieve not for that which cannot be releas'd.
Is it your servant's — des Sol — carelessness you 'plain? [1])
Tully by one of his own slaves was slain.
The husbandman close in his bosom nurs'd
A subtle snake that after wrought his bane [2]).

Welche grosse Berechtigung grade Thomas Nash, von dem Shakespeare noch nicht einmal — wie von Lyly, Greene und Marlowe — im Wege der Kritik gelernt hat, zu diesem Vergleiche hatte, beweist am besten Shakespeares ausserordentlich rücksichtsvolle Behandlung in dem Briefe an die fellow scholars am Schlusse von Greene's Groàtsworth of wit, dessen Urheberschaft in meinen Augen noch heute Nash dringend verdächtig ist.

Nach einem Ausfalle gegen die — von mir (Studie 2. Aufl. S. 139 f. und Abthlg. II, SS. 489 ff. dieses Werkes) durchaus richtig gewürdigte — 2. Scene des IV. Akts des Sommernachtstraums, welche der ganz entschiedne penny-a-liner Nash (Pierce Penilesse!) nicht mit Unrecht persönlich genommen, lässt er den grämlichen Winter weiter declamiren:

Next them — gemeint sind die alten Dichter — a company of ragged knaves [3]),
Sun-bathing beggars, lazy hedge-creepers [4]),
Sleeping face-upwards [5]) in the fields all nights,
Dream'd strange devices of the Sun and Moon;
And they, like gypsies wandering up and down,
Told fortunes, juggled, nicknam'd all the stars,
And were of idiots term'd philosophers.

---

1) Auch hier wider = complain.

2) Die später seinen Mord beging.

3) Wörtlich: „verleumdete" Schufte. Nash, der die Globegesellschaft („a *company*" of r. kn.!) beleidigen will, meint natürlich „lumpige" Schufte.

4) Robin erzählt Mids.-Ns. Dr. III. 2 vom „creeping fowler". Vrgl. meine Studie, 2. Aufl. S. 134.

5) Die, ihr Antlitz aufwärts (zur Königin) gerichtet, „träumen".

„Like gipsies wandering up and down“, wie vagabondirendes Schelmengesindel, sagt Nash, um sich für Robins „ghosts wandering here and there“ 1) zu rächen, weil die Globegesellschaft sich aus Schauspielern gebildet hatte, welche in Folge der Pest 1593 eine geschäftliche Rundreise im Lande gemacht hatten. Shakespeare, der gegen dies Unwesen im Hamlet angekämpft hat, scheint sich solchen Rundreisen nicht angeschlossen zu haben; wenigstens steht so viel fest — durch Chettles Vorrede zu seinem Kindharts Dream und auch sonst — dass er während der Pest, wo Nash seinen lieben Leib in die Provinz gerettet hatte, in London geblieben ist! Die folgende Abhandlung wird den Beweis dafür erbringen; und dass Nash vor der Pest lange Monate von London geflohen ist, darüber kann sich jeder aus Colliers Einleitung zu seinem Pierce Penilesse belehren.

Nash spinnt nun an diesem Faden der Niederträchtigkeit noch eine recht lange Weile, und es begegnet ihm dabei das unausweichliche Schicksal, dass sein böses Gewissen ihn zwingt pöbelhaft zu werden. Er legt nämlich seinem essigsaurem Winter in der Folge u. a. auch folgende Worte in den Mund:

even as soldiers not employ'd in wars,
But living loosely in a quiet state,
. . . .
. . . .
Creep into favour, by betraying men 2),
Rob churches, beg waste toys — wie Schüttelspeer (man denke hier an diese Bedeutung des Namens Shakespeare) von Lyly die Cynthia, von Chaucer den Theseus, vom Huon den Oberon u. s. w. —, court city-dames;
. . . .
. . . .
So these word-warriors 3), lazy star-gazers,
Used to no labour but to louse themselves.

— Welche gewaltige Wucht der Rede! —

---

1) Vrgl. mein Studie 2. Aufl. S. 59.
2) Indem sie die Ehemänner zu Hahnreien machen.
3) Nash, der es durch sein unterdrücktes Drama „The Isle of Dogs“ (1597) wenigstens dahin zu bringen verstand, vor

Had their heads fill'd with cozening fantasies.

. . . .

They thought how they may plant a heaven on earth,
— Theseus sagt: from heaven to earth —
Whereof they would be principals, low gods;
— Heroen wie Theseus und Zauberkönige wie Oberon —
That heaven they call'd Contemplation,
d. h. phantasievolle Anschauung, Phantasie, wie ja auch Titania die Göttin der Contemplation in diesem Sinne ist.

Nachdem der Winter seinen einschläfernden Bombast hergebetet hat, macht Will Summer wider eine wizlose Glosse, die ich an späterer Stelle mittheilen werde.

Man sollte glauben, es müsse Nashen unmöglich gewesen sein, nun, nachdem er schon so endlos lange in ununterbrochenster Monotonie sein Thema abgeleiert, auch nur noch eine Sylbe darüber zu sagen; indess alte Weiber und Strassenbuben werden nie erschöpft, wenn es ans Schimpfen und Verklatschen geht. Ohne alles weitere Motiv lässt Nash daher den Autumnus vor dem kranken Sommer den Winter wegen der Bosheit seines Sohnes „Backwinter“ belangen.

He overbears the crystal streams with ice, klagt der sinnlose Autumnus den Winter mit Rücksicht auf Titanias Worte: The human mortals want their winter here, an,
That none but he and his may drink of them;
All for a foul Backwinter he lays up.

. . . .

. . . .

An elf [1]) it is compact of envious pride,
A miscreant, *born for a plague of men*,
das heisst, um die Menschheit von der Plage zu erlösen, worüber Titania klagt.

---

den geheimen Rath und die Königin citirt, und dann eingesperrt zu werden (vrgl. Collier Introduction zu Pierce Pennyless, S. XX), war ein ganz anderer Kerl!

Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass „these word-warriors“ ein Hohn sein sollen auf Theseus Wort: When I from Thebes came last a *conqueror*, und auf Hippolytas Bezeichnung als Oberons *warrior*-love.

1) Nämlich Robin G.-f., wie wir bald sehen werden.

Der Winter sezt dem natürlich eine weitschweifige Widerrede entgegen, in welcher u. a. folgende Verse vorkommen, die auf Verhöhnung des „strange snow" berechnet sind, den Shakespeare in Gestalt seiner Rüpeltragikomödie auf manche geile Cynthiablume fallen lässt:

The fields have surfeit'd with summer's — d. i. Cynthias — fruits;
They must be purg'd, made poor, oppress'd with snow,
Ere they recover their decayed pride.

Will Summer glossirt zu diesem Widerworte: A virtuous son — scil. Backwinter —; and I'll lay my life on't, he was a cavalier and *a good fellow*. Wie der kluge Wilhelm zu dieser Anspielung auf Robin Good-fellow kommt, wird die Folge erklären.

Nachdem die lästigen Jeremiaden des Sommers, Winters u. s. w. zu Ende sind, stimmen die Nymphen und Satyrn widerum ein Lied an, worin u. a. folgender Vers vorkommt, dessen unverkennbare Tendenz es ist, Shakespearen dadurch zu ärgern, dass er mit philosophischer Miene vor eitler ὕβρις gewarnt wird:

Rich men trust not in wealth;
Gold cannot buy you health.
Physic [1]) himself must fade
The plague [2]) full swift goes by.
I am sick, I must die.

Nach diesem Intermezzo beginnt eine neue Gerichtsverhandlung mit Weihnachten und Nachwinter (Back-winter), welche auf des Sommers Befehl vorgeführt werden. Herrn Weihnachten redet der Sommer bei seinem Auftreten folgendermassen an:

Christmas, how chance thou com'st not as the rest [3])
Accompanied with some music or some song?
A merry carrol would have grac'd thee well:
Thy ancesters have used it heretofore.

1) Shakespeare hat im Sommernachtstraume den Arzt der englischen Bühne gespielt.

2) Nash meint: the plague, die Zeit des bösen Sommers sei Shakespeares Blüthezeit. Daher dies neidisch grimmige: The plague full fast goes by u. s. w.

3) Die übrigen, d. h. früheren Weihnachtsfeste.

Titania klagt bekanntlich II. 1: No night is now with hymn or carrol bless'd; daher dieser geistreiche Wiz des Maister Nash. Nachdem „poeta noster“ dies lahme Pferd noch eine gute Weile geritten, legt er — behufs Verspottung der „wormy beds“, in welche sich nach Robins Beschreibung III. 2, 378 ff. die bösen Geister zurück ziehn müssen, dem Weihnachtsmanne folgenden Scherz in den Mund: What worms do another day, I care not; but I'll be sworn upon a whole kilderkin of single beer [1]), I will not have a worm-eaten nose, like a pursuivant [2]), while I live.

Nun folgt der sehr wichtige Auftritt mit dem Nachwinter, welcher dem Leser vollen Aufschluss darüber geben wird, was für eine Gedankenverbindung zwischen dieser allegorischen Figur und Shakespeares Robin Good-fellow in Nashs Vorstellung besteht. „Poeta noster“ hält es nämlich für zweckdienlich, in dieser Scene den Zukunftsschauer zu spielen und seinem unglücklichen Vaterlande die Schauerzeit zu schildern, welche über dasselbe hereinbrechen wird, wenn Shakespeare darin recht behält, dass Robin den Unrath der Rüpeltragikomödie von der Bühne weggefegt hat. Ich kann es leider nicht umgehn, diesen Auftritt dem Leser in möglichster Vollständigkeit vorzuführen. Derselbe lautet:

Summer. Back-winter, stand forth.
Vertumnus. Stand forth, stand forth: hold up your head, speak out.
Back-w. What [3]), should I stand, or whither should I go?
Summer. Autumn accuses thee of sundry crimes,
Which here thou art to clear or to confess.
Back-w. With thee or Autumn have I nought to do,
I would you both were hanged face to face.

---

1) single beer = einfaches Bier (Hausbier) ist der Gegensaz von Doppelbier. Der Weihnachtsmann will auf ein ganzes Fass (kilderkin) von Hausbier — d. h. solchen Bieres, das zu Weihnachten getrunken wird beim Gesange des Weihnachtsliedes — schwören.

2) pursuivant = Herold, Vorläufer. Das Heer der bösen Geister bildet in Robins Darstellung den Vortrab des Tages und Nachtrab der Nacht!

3) Nicht where. Was? soll ich bleiben, oder mich zum Teufel scheren?

Summer. Is this the reverence that thou ow'st to us?
Back-w. Why not? What art thou? shalt thou always live?
Autumn. It is the veriest dog in Christendom.
Winter. That's for he barks to such a knave as thou.
Back-w. Would I could bark the sun out of the sky;
Turn moon and stars to frozen meteors,
And make the ocean a dry land of ice!
With tempest of my breath turn up high trees,
On mountains heap up second mounts of snow [1]),
Which, melted into water, might fall down
As fell the deluge on the former world!
I hate the air, the fire, the spring, the year,
And whatsoe'er brings mankind any good.
O, that my looks were lightnings to blast fruits!
Would, I with thunder presently might die,
So I might speak in thunder to slay men.
. . . .
. . . .
. . . .
Spirits come up! 't is I that knock for you [2]);
One that envies [3]) the world far more than you.
Come up in millions! millions are too few,
To execute the malice I intend.
Summer O scelus inauditum! o vox damnatorum!
Not raging Hecuba . . . .
. . . .
. . . .
Us'd half the execrations that thou dost.
Back-w. More I will use, if more I may prevail.
. . . .

---

1) „wonderous strange snow." Mit perfectester Perfidie wird in dieser Rede Shakespeare zum puritanischen, Himmel stürmenden Titanen gemacht; daher insbesondere dieser Vers.

2) Vrgl. I S. 240 die Note und I SS. 250 ff. N. 1. Nash benutzt hier die dort aufgedeckte Vermengung der Titania und Hecate.

3) Hazlitt erklärt: „hates", d. i. indess unrichtig; Satan beneidet Gott um die Schöpfung der Welt und will sie deshalb zertrümmern, um selbst der Schöpfer und Herr einer Welt zu werden. Dieser Gedanke liegt auch Nashs Darstellung zu Grunde.

. . . .

Summer. . . banish'd be thou from my fertile bounds.
Winter, imprison him in thy dark cell.

. . . .

. . . .

. . . .

Back-w. I will peep forth, thy kingdom to supplant [1]),
My father [2]) I will quickly freeze to death,
And then *sole monarch will I sit, and think*
How I may banish thee as thou dost me.

Winter. I see my downfall written in his brows.
Convey him hence to his assigned hell!
Fathers are given to love their sons to well.

Exit Back-winter.

---

1) Das verb. to supplant ist hier in der Bedeutung von: einem ein Bein stellen, verdrängen gebraucht. Es unterliegt ms. Es. keinem Zweifel, dass Shakespeare an die obige Stelle gedacht hat, als er Temp. II. 1 dem Sebastian die Worte in den Mund legte:

I remember,
You did *supplant* your brother Prospero.

Vrgl. auch Temp. III. 2, 56 und III. 3, 70, wo die Thatsache widerholt nachdrücklich in Erinnerung gebracht wird. Das verb. to supplant wird aber auch in der englischen Bibelübersezung im Sinne von verleumden gebraucht; z. B. Jeremias IX. 4: Take ye heed every one of his neighbour, and trust ye not in any brother; for any brother will utterly *supplant*. Dass Shakespeare bei allen allegirten Stellen des Tempest auch diese Bibelstelle im Sinne gehabt hat, ist mir völlig zweifellos. Der Dichter betheuert in der unmittelbar voraufgehenden Scene I. 2 feierlichst die Lauterkeit seiner polemischen Absichten, indem er dem Prospero die Worte in den Mund legt:

My brother, and thy uncle, call'd Antonio —
I pray thee, mark me (nämlich für die Zukunft, in welcher Jonson das gegebene Beispiel nachahmen wird),
that a brother should
Be so perfidious! *he whom, next thyself,*
Of all the world I lov'd; u. s. w.

An den übrigen 3 allegirten Stellen aber beschuldigt er — historisch betrachtet — den Nash, ihm ein Bein haben stellen zu wollen, indem er eben die Lauterkeit seiner Polemik durch verleumderische Unterschiebungen (supplantationes) verdächtigt habe.

2) Unter diesem Vater sind offenbar Greene und Marlowe

Will Summer. No, by my toth, nor mothers neither; I am sure I could never find it [1]). This Back-winter plays a railing part to no purpose; my small learning finds no reason to it, except as Back-winter or an afterwinter is more raging, tempestuous, and violent than the beginning of winter; so he (nämlich Shakespeare) brings him (den Back-winter) in stamping — „at our stamp“ sagt Robin Mids.-N. D. III. 2 — and raging, as of he were mad, when his father (Marlowe u. Greene) is a jolly, mild, quiet old man, and stands still and does nothing. The court — d. h. „poeta noster“, überhaupt die von Shakespeare angegriffenen Dramaturgen — accepts your meaning — versteht recht wohl, wo es bei dir, Shakespeare, hinaus soll. — You — scil. Shakespeare — might have written in the margin of your play-book: *Let there be a few rushes* — Binsen, mit denen die damaligen londoner Bühnen bestreut wurden. Nash denkt an die Bühne der Rüpel — *in the place where Back-winter* — in Gestalt des Robin Good-fellow — *shall tumble for fear of 'wraying* [2]) *his clothes* — damit er sich durch den Staub, den die Tölpel zurück gelassen haben, nicht sein Gewand beschmuzt —; *or set down* [3]): *Enter Back-winter with his boy bringing a brush after him* [4]) *to take off the dust, if need require* [5]). Dass Nash hier den Schluss des Sommernachtstraums, die Säuberung des Hauses durch Robin und den dann erfolgenden Einzug Oberons und Titanias zu persifliren sucht, ist klar wie das Sonnenlicht. Dem entspricht auch durchaus der Schluss von Wilhelms Glosse: But you will never have any wardrobe wit — aber ihr werdet niemals so gescheidt werden, zu lernen, wie man vermittelst der Garde-

---

gemeint, die wohl deshalb unter der Maske des Winters geborgen werden, weil auch sie schon gegen Lyly angekämpft haben.

1) Will Summer meint, ein Vater könne gar nicht genug in seine eigenen Kinder vernarrt sein, und findet es nur unzweckmässig, dass Backwinter seinen störrisch herrschsüchtigen Sinn so vollständig enthüllt.

2) bewraying.

3) Gebt die Bühnenweisung.

4) bringing geht auf his boy. Der Knabe zieht hinter sich eine grosse Bürste zum Abbürsten des Fussbodens her.

5) Wenns die Nothdurft erfordert.

robe sich verblümt ausdrückt — while you live; I pray you hold the book — Nashs elendes Machwerk — well; *we be not nonplus in the latter end of the play.* Dass diese lezten Worte widerum anknüpfen an Bottoms: I'll sing it in the latter end of a play before the duke, lässt sich nicht verkennen. Nash will sagen: lasst euch durch mein device warnen; denn wir befinden uns noch immer in dem durch den lezten Act des Sommernachtstraums inaugurirten Stadio; Shakespeare wird jezt erst anfangen uns als Bühnentyran zu drangsaliren.

Damit schliessen die Verhandlungen streitiger Gerichtsbarkeit, und Nash reiht nun an diese ehrlos hinterlistige Insinuation in der Gestalt der Testamentsscene ein ebenso tückisches Resumé (charge) aller bisher vorgebrachten Verdächtigungen. Der altersschwache Sommer hebt an:

This is the last stroke my tongue's clock must strike,
My last will, which I will that you perform.
My crown I have dispos'd already of [1]).
Item, I give my wither'd flowers and herbs
Unto dead corses, for to deck them with [2]);
My shady walks [3]) to great men's servitors [4]),
My pleasant open air, and fragrant smells,
To Croydon and the grounds abutting round [5]).
My heat and warmth to toiling labourers [6]),

---

1) crown bedeutet hier Kronland. Nash sucht Titanias Wort zu verhöhnen:

The summer still does tend upon *my* state.

Titania ist — nach Nash — die Thronerbin des alten Sommers.

2) Anspielung auf die blumenreiche Leichenklage der Thisbe, Mids.-N. Dr. V. 1, 337 ff. Vrgl. S. 686 f. dieser Abtheilung.

3) Die quaint mazes in the wanton green.

4) The Lord Chamberlain's servants.

5) Mein vergnüglich ehrliches Aussehn und meinen Weihrauch weihe ich Croydon und den angrenzenden Grundstücken.

Croydon steht hier = Hof; die angrenzenden „Grundstücke" sind die Gönner am Hofe, vor allem also Southampton, dem Venus und Adonis dedicirt ist. Weshalb Nash hier die Scene nach Croydon verlegt, wird in der folgenden Abhandlung nachzuweisen sein.

6) Meinen Zorn und meine Heftigkeit den sich überarbeiten-

My long days to bondmen and prisoners [1]),
My short nights to young married souls [2]),
My drought and thierst to drunkards' quenchless throats [3]),
My fruits to Autumn, my adopted heir:
My murmuring springs, musicians of sweet sleep,
To murmuring mal-contents, with their well-tun'd cares
Channell'd in a sweet falling quatorzain,
To lull their ears asleep, listening themselves [4]).

---

den Ackerleuten. Anknüpfend an Shakespeares: The ploughman has lost his sweat, nennt Nash sich und seine angegriffenen Genossen „labourers"; und wie er vorher die Schauspieler als „sun-bathing beggars, *lazy* hedge-creepers" bezeichnet und behauptet hat, sie seien „used to no labour, but to louse themselves", so legt er sich und seinen Leidensgenossen hier das Praedicat „toiling" bei.

1) Unter den bondmen = Leibeigenen sind wider The Lord Chamberlain's servants gemeint, deren Kunstleistungen nach Shakespeares Symbolik ja die schöne Sommerzeit für immer fest halten sollen. Dass Nash das bondmen durch das nachfolgende „prisoners" noch verschärft, ist nichts als eine auf die Pariastellung der Schauspieler stichelnde Malice.

2) Wie Theseus und Hippolyta, Demetrius, Lysander u. s. w. sh. nights bedeuten die einzelnen Theatervorstellungen.

3) Wider ein Hieb gegen das riot of the tipsy Bacchanals.

4) Hazlitt will die 3 lezten Verse folgendermassen verbessern:

To murmuring mal-contents with their well-tun'd *ears*
Channell'd in a sweet falling quartorzain,
To lull their *cares* asleep, listening themselves;

er gesteht indess selbst, dass ihm der Sinn der Worte, die er überhaupt nicht verstanden, auch dann noch nicht klar sei. In der That wird Hazlitt auch nur durch mangelhaftes Verständniss zu seiner Emendation verleitet, welche den genuinen Sinn der Worte vollkommen zerstört. Nach der im Texte durchaus richtig gegebenen Lesart sagt der Sommer: Meine murmelnden Quellen, die Musikanten sanften Schlummers, vermache ich „gewissen" murrenden Unzufriedenen, um ihre Ohren, mitsamt ihren Sorgen (Bemühungen), welche sie in das Strombett einer lieblich dahin gleitenden Quatorzaine geleitet haben, in den Schlaf zu lullen, indem sie selbst zuhören — anstatt noch weitere Quatorzainen zu machen. — Das Wort quatorzain hat Nash selbst gebildet nach Analogie von Shakespeares „eight and six" = 14.

And finally, o words, now cleanse you course [1])
Unto Eliza, that most sacred dame,
Whom none but saints and angels ought to name [2]).
All my fair days remaining I bequeath
To wait upon her till she be return'd [3]).
Autumn, I charge thee, when that I am dead,
Be prest and serviceable at her beck [4]);
Present her with thy goodliest ripen'd fruits;
Unclothe no arbours, where she ever sate,
Touch not a tree thou thinkst she may pass by.
And, Winter, with thy writhen, frosty face,
Smooth up thy visage, when thou look'st on her;
Thou never look'st on such bright majesty [5]).
A charmed circle draw about her court,

(Vrgl. I, S. 156, Note.) Der Sommernachtstraum wird also hier als ein in eight and six geschriebenes Gedicht bezeichnet. Damit ist der Sinn der Stelle aufgedeckt. Einer Kritik bedarf es nicht.

1) Klein übersezt: „Nehmt in vollem Schmuck die Richtung". Gott bewahre! „Nun macht euch (you = yourselves) freie Bahn", d. h. schafft jeden hinderlichen Rivalen aus dem Wege!

2) Deren Namen auszusprechen, nur Heilige und Engel würdig sind. Nash benuzt die sidneygleiche Betonung der moralischen Sauberkeit, um Shakespearen pharisäischer Heuchelei der Elisabeth gegenüber zu verdächtigen.

3) Wörtlich: bis sie von Croydon nach London zurückgekehrt ist, was eine reine Albernheit wäre. Doppelsinnig aber enthalten die Worte die ehrlose Insinuation: bis sie erwidert ist, d. h. bis meine Titania mir die erwartete Belohnung eingetragen hat.

4) Nash lässt den Sommer deshalb den Autumnus als Erben adoptiren, um an ihm zeigen zu können, wie Shakespeare der Elisabeth gegenüber den Liebediener spielen will. Diese Rolle ist absichtlich in den schroffsten Contrast zum Back-winter gesezt, der Shakespeares Intentionen, wie sie ihm der verlogene Nash gegen sich und seine Sippe andichtet, offenbaren soll. Daher hier: Sei sofort von Dienstfertigkeit gedrängt, wenn sie nur mit dem Kopfe nickt.

5) Scheint eine Verhöhnung der Stelle in Titanias Rede II. 1 sein zu sollen: an oderous chaplet is on old Hiem's icy crown as if in mockery set.

Wherein warm days may dance, and no cold come[1]):
On seas let winds make war, not vex her rest[2]);
Quiet enclose her bed, thought fly her breast.
Ah, gracious queen, though Summer pine away,
Yet let thy flourishing stand at a stay![3])
First droop this universal's aged frame,
Ere any malady thy strength should tame.
Heaven, raise up pillars to uphold thy hand[4]),
Peace may have still his temple in thy land.
Lo! I have said! *this is the total sum.*
Autumn and Winter, on your faithfulness
For the performance I do firmly build.
Farwell, my friends; Summer bids you farewell!

---

1) Widerum eine gehässige Anspielung an: The human mortals want their winter here, zugleich mit der nicht liebevollen Seitenbemerkung: möge ihrer Majestät launische Gunst niemals erkalten.

2) Anspielung auf Titanias Worte: the winds piping to us in vain have suck'd up from the sea contagious fogs u. s. w.

3) Klein übersezt: „Holde Königin! schwindet der Sommer auch, umfliesse dich doch ewger Frühlingshauch." flourishing = Frühlingshauch! Nash lässt — widerum mit Rücksicht auf Titanias: The summer still does tend upon my state — den Sommer sagen: Ach gnädige Königin, wenn auch der alte Cynthia-Sommer vor Kraftlosigkeit dahin schwindet (pine away), so wollen wir es doch betreffs deiner Lobhudelei (flourishing) beim alten lassen (stand at a stay). Dem entsprechend fährt der Sommer auch fort: Möge eher die veraltete Form dieses Universals — d. h. des lylyschen Universalmittels — dahin schwinden, als dass irgend eine Krankheit die überwältigende Macht (strength), die du ausübst, abschwächt. Unter dem strength ist die Wirkung verstanden, welche Elisabeth in der Gestalt der Cynthia oder Titania auszuüben vermag.

4) Himmel, errichte Stüzen — wie Shakespeare —, welche deine Gewalt (hand) aufrecht erhalten. Stets möge die öffentliche Ruhe ihren Tempel in deinem Reiche haben. Diese lezteren Worte beziehen sich zweifellos auf den Globe und dessen Inauguration durch den Sommernachtstraum; der Globe soll der Musentempel sein, worin der Friede gefeiert wird, welchen die Elfenkönigin stiftet. Deshalb lässt Nash den Sommer fortfahren: Sieh, damit habe ich ausgesprochen, worum es sich summa summarum für mich — d. h. für Shakespeare im Sommernachtstraume — handelt.

Archers and bowlers [1]), all my followers,
Adieu, and dwell with desolation:
Silence must be your master's mansion.
Slow marching thus descend I to the fiends [2]).
Weep heavens, mourn earth, here Summer ends [3])

Nachdem der Sommer sein Testament gemacht hat, tragen ihn die Satyrn und Waldnymphen von dannen, und singen dabei ein Lied, dessen Tendenz und Inhalt schon die beiden ersten Verse hinlänglich kennzeichnen, welche lauten:

Autumn has all the summer's faithful treasure;
Gone is our sport, fled is poor Croydon's pleasure.

Darauf folgt wider eine Glosse Will Summers, von welcher hier nur die lezten, rückblickend auf den Auftritt mit dem Back-winter sich beziehenden Worte erwähnt sein mögen: You may do well to warm your hands with clapping — den Schauspielern Beifall klatschen — before you go to-bed, and send them to the tavern with merry hearts — also nicht so, wie im Sommernachtstraum, zum Musentempel hinaus zu jagen [4]). Nun tritt — behufs Verhöhnung

---

1) bowlers = Kegelschieber scheint eine Verhöhnung des „silver bow" des neuen Mondes in Hippolytas Rede I. 1 sein zu sollen, wie denn auch der Gerichtsvogt Vertumnus mit einem silbernen Bogen ausgestattet ist, und demselben, mit Rücksicht auf jene Worte Hippolytas (Abthlg. I, S. 296, N. 1) im Laufe des Stückes ein neuer Silberbogen versprochen wird. Offenbar aber sagt Nash archers and bowlers wegen der symbolischen Rolle, welche der Bogen als Jagdgeschoss im Sommernachtstraume spielt. Vgl. meine Studie, 2. Aufl. S. 129 N. 2 a. E. und Abth. I S. 296 ff. N. 1 a. E.

2) Langsamen Schritts steige ich so zur Hölle herab — weil am Schlusse des Sommernachtstraums die echte Titania aus der Hölle, wohin sie Lylys Woman in the Moone verbannt hatte, wider aufsteigt. Vrgl. Abthlg. I S. 240 die Note u. SS. 250 ff. N. 1.

3) Ein kreischender Hohn! „here Summer ends" will sagen: here Will Summer, d. h. William Shakespeare ends = das ist das Ziel, welches Shakespeares Sommernachtstraum anstrebt.

4) Der wizige Klein berichtet über den Schluss von Nashs Stück a. a. O.: „Satyrn und Nymphen tragen die Leiche — des Sommers — fort, ein Grablied singend. Will Summer, der Hanswurst ist aber nicht tot zu machen; an des Sommers Leiche ruft

des Epilogs des Knaben Robin Goodfellow — ein Knabe als Epilog auf. Bevor der Epilog beginnt, macht Will Summer noch eine Glosse, die an dieser Stelle übergangen werden kann. Aus dem Epiloge, einem elenden, absolut nuzlosen, weitschweifigen Versuche, Robins kurzen Epilog paraphrastisch böswillig umzudeuteln sei nur Folgendes hervorgehoben: Gentlemen, . . . certain humble animals, called our actors, commend them unto you; who, what offence they have committed I know not — except it be purloining [1]) some hours out of time's treasury that might have been better employed — but by me — the agent of their imperfections — they humbly crave pardon, if haply some of their terms trod awry [2]), or their tongues stumbled unwittingly on any man's content [3]) . . . . Nemo sapit omnibus horis. Their folly is deceased; their fear is yet living. Nothing can kill an ass but cold [4]). . . . . To make the gods merry, the celestial clown, Vulcan, tuned his polt foot to the measures of Apollo's lute, and danced a limping galliard in Jove's starry hall. To make you merry, that are gods of art [5]), and guides unto heaven, a number of rude Vulcans — nämlich die clowns Bottom und Genossen, welche am Schlusse der Tragikomödie noch einen Bergomaskertanz, d. h. ein *Jig* tanzen — unwiedly [6]) speakers, hammer [7]) -headed clowns — for

---

er sich ein Lebehoch zu. Sommer ist tot; es lebe Will Summer!" u. s. w. Solche willkürliche Fälschung kann doch wohl nur begehn, wer sich sicher fühlt vor der Controle. Wer aber beständig den Fehlern anderer Leute nachjagt, wie Klein, sollte wenigstens so vorsichtig sein, sich nicht selbst lächerlich zu machen.

1) stehlen.

2) Wenn zufällig einige ihrer Worte einen von der Wahrheit abweichenden (awry) Weg gegangen sein (trod) sollten, d. h. sich als Verleumdungen herausstellen sollten!

3) Oder wenn ihre Zungen unabsichtlich zufällig die Angelegenheit (content) irgend jemandes berührt haben sollten (stumbled on).

4) The human mortals want their winter here!

5) artificial gods!

6) unbehilflich.

7) hammer scheint hier = Geissel genommen zu sein. Bottoms Eselskopf ist gemeint. Daher auch: for it pleases u. s. w.,

it pleases them in modesty to name themselves — have set their deformities to view, as it were — geschehen ist — in a dance here before you. Bear with their wants; lull melancholy asleep with their absurdities, and *expect hereafter better fruits of their industry* . . . . . Good night, gentlemen; I go. Let him be carried away [1]).

Will Summer, der die lezten Worte: gesteht, dass ich ihn gründlich abgeführt habe! auf sich bezieht, beschliesst das Stück mit folgender Erwiderung auf diese lezten Worte: Is 't true, jackanape [2])? Do you serve [3]) me thus? As sure as this coat is too short for me, all the points of your hose for this are condemned to my pocket, if you and I e'er play span-counter [4]) more. Valete, spectatores; pay for this sport with a plaudite, and the next time the wind blows from this corner, we will make you ten times as merry. Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli.

Nash hatte seine Erwartungen betreffs der Wirkung dieses schofelen Verleumdungsstückes ein gut Theil zu hoch gespannt; das ganze Resultat ist gewesen, dass er sich als Mondanbeller heiser gekläfft hat. Ich wüsste keine Stelle in Shakespeares Werken, in welcher er ihn der geringsten persönlichen [5]) Erwiderung gewürdigt hätte. Im Sinne

---

wobei aber auch an die Einrichtung der Tragikomödianten, namentlich des Löwen, gedacht ist, sich selbst zu nennen.

1) In den alten Ausgaben sind diese Worte, die Hazlitt als Bühnenweisung (!) nehmen will, ganz richtig dem Epiloge zugetheilt.

2) Maulaffe.

3) vergelten.

4) Das Kinderspiel: anschlagen, haschen. Der grosse Nash meint, Shakespeare würde sich nicht herausnehmen, mit ihm jemals wider „Kriegen" zu spielen.

5) Später im Tempest hat sich Shakespeare aber allerdings an Nashs Angriff wider lebhaft erinnert, und u. a I. 2 in Prosperos Unterredung mit Miranda seinem moralischen Zorne darüber Ausdruck gegeben. Prospero erzählt dort, man habe ihn um Mitternacht mit einer Söldnerrotte überfallen, welche man vorher durch reichliche Bewirthung in die gehörige Stimmung versezt, und ihn dann mit Miranden in einem lecken Bote den Wogen ausgesezt. Auf Mirandas Frage, weshalb man ihn nicht kurzer Hand umgebracht, erwidert Prospero dann:

des horazischen Justum ac tenacem propositi virum, ist Shakespeare, gleich der von Oberon erschauten fair Vestal

---

Dear, they dusst not,
So dear the love my people bore me, nor set
A mark so bloody on the business; but
With colours fairer painted their foul ends.
In few, they hurried us aboard a bark,
Bore us some leagues to sea; where they prepar'd
A rotten carcass of a butt not rigged,
Nor tacle, sail, nor mast; the very rats
Instinctively have quit it. There they hoist us,
To cry to the sea that roar'd to us; to sigh
To the winds, whose pity sighing back again,
Did us but loving wrong.

Die Trümmer (carcass) des spacken (rotten) Fasses, in welchem Prospero von seinem treulosen Bruder ausgesezt wird, sind das verbrauchte Cynthiadrama, das hier aus keinem anderen Grunde butt, nicht, wie Schümann, (See und Seefahrt S. 9 N. 2) u. a. glauben, boat, genannt wird, weil butt zugleich „Zielscheibe" bedeutet, und das Cynthiadrama damals so vielfach zur Zielscheibe genommen war, dass es zu einem „rotten carcass" geworden war. Dass Sh. bei vorstehender Stelle wirklich an Nash, resp. seine Jugendperiode gedacht hat, möchte ich auch daraus schliessen, dass Prosperos Schilderung ganz unverkennbare Anklänge an Greenes Pandosto enthält. „it" d. h.. das neugeborne Kind des Königs von Böhmen, „should be put in the boat", heisst es dort u. a., „having neither sail nor rudder to guid it, and so to be carried into the sea, and there left to the wind and wave" u. s. w. Ich seze dabei voraus, dass Sh. das Wintermärchen, dessen Hauptquelle bekanntlich Greenes Pandosto ist, bereits in seiner Jugendperiode verfasst, später nur überarbeitet hat; eine Frage, auf die ich in meiner lezten Abhandlung zurückkomme. Dass übrigens Shakespeares Absichten bei seinem Kampfe gegen die greenemarlowesche Richtung lauter und rein waren, und dass grade diese Lauterkeit seine Rettung war; dass sie ihn aus der Mühsal frische Kraft schöpfen liess, und machte, dass das Unheil, mit welchem die Seewinde ihn bedrohten, sich in Liebe wandelte, indem es ihn Standhaftigkeit im Kampfe lehrte; auch dieser Thatsache hat Shakespeares Phantasie an dieser Stelle einen erhabenen, unwillkürlich hinreissenden Ausdruck gegeben. Miranda, über ihres Vaters Erzählung bestürzt, und in echt weiblicher Weise erregt, unterbricht dieselbe durch den wehmüthigen Ausruf:

Alack! what trouble
Was I then to you!

und hierauf sagt Prospero:

an Nash vorüber geschritten, und hat der Geschichte den Schiedsspruch überlassen. Und wie hat diese gesprochen? Shakespeares Tendenzen, gestüzt allein durch ihre praktisch in die Augen springende Wahrheit, haben sich unaufhaltsam Bahn gebrochen; dass aber ein Thomas Nash jemals aus niedrigem Eigennuz sich gegen diese Tendenzen aufgelehnt, war so vollständig vergessen, dass meine zufällige Entdeckung von der emsigen Shakespeareforschung mit staunendem Befremden aufgenommen wird. Wie ist denn aber Shakespeare überhaupt zu dem Angriffe auf Nash bewogen worden? Ich denke durch sehr triftige Gründe. Zunächst hatte Nash, wie ich schon Abthlg. I S. 147 in der Note und Abthlg. II SS. 358 ff. N. 1 erwähnt, in Gemeinschaft mit Marlowe [1]) eine

---

O, a cherubim!
Thou wast, that did *preserve* me. Thou didst smile,
Infused with a fortitude from heaven,
When I have deck'd the sea with drops of salt,
Under my burden groan'd; *which rais'd in me*
An undergoing stomach (was in mir eine Unternehmungslust aufstachelte) *to bear up*
Against what should ensue (mich gegen alles, was auch kommen würde, aufrecht zu erhalten).

Diese lezten Worte erinnern unwillkürlich an die muthig schwunghafte Rede Nestors (Troil. u. Cr. I. 3):
But let the ruffian Boreas once enrage
The gentle Thetis u. s. w.

1) Die Dido-Tragödie erschien 1594 in einer Quartausgabe. Sie ist bezeichnet als das Werk Nashs und Marlowes. Auffallender Weise finden sich gar keine Eintragungen betreffs dieser Tragödie in Henslowes Tagebuch; denn darin ist dem Herausgeber des Tagebuchs, Collier unbedingt beizupflichten, dass die Eintragung S. 117 „the play of Dido and Eneas" u. s. w. sich keinenfalls auf unsere Tragödie bezieht, weil dieselbe wohl aus dem Jahre 1597 stammt. Hieraus aber folgern zu wollen, dass die Tragödie zu Marlowes Lebzeiten noch unvollendet geblieben, um darauf mit Dyce — die übrigens schon vorher von Thom. Warton ohne diese Grundlage ausgesprochene — Hypothese zu bauen, Marlowe habe das Drama unvollendet hinterlassen, scheint mir denn doch sehr kühn. Ich trete vielmehr — und zwar in Uebereinstimmung mit Ulrici, Shs. dram. Kunst, 3. Aufl. Bd. I (Leipzig 1868) S. 177 — dem Collier bei, welcher (Hist. of Engl. dram. poetry. Vol. III (London 1831) S. 221 das Stück noch bei Lebzeiten Marlowes — vor 1590 — diejenige Gestalt gewonnen haben

lässt, worin es uns die Quarto von 1594 überliefert hat. Freilich aber muss ich darin dem Ulrici (a. a. O. S. 190 Note) und anderen, wie z. B. Klein (Gesch. d. engl. Dr. II 802) beistimmen, dass Collier seine Behauptung nicht bewiesen hat. A. a. O. S. 225—229 hat er allerdings ein Par Stellen bezeichnet, die von Nash, und ein Par andere, welche von Marlowe herrühren sollen; ein Mal aber ist die von Collier getroffene Auswahl völlig unzuverlässig und unausreichend, und auch sonst hat Collier nicht die geringste Anleitung dazu gegeben, welche uns in Stand sezte, die Marlowe- und Nash-Masse der Didotragödie mit systematischer Sicherheit von einander zu unterscheiden; eine Thatsache, die ich auch den noch viel nebelhafteren gleichzieligen Unterscheidungsversuchen Bodenstedts (Shs. Zeitgen. III 364 f.) gegenüber constatiren muss. Angesichts des Sommernachtstraums — so will es mich wenigstens bedünken — bedarf es aber auch eines solchen Beweises nicht. In der folgenden Note werde ich zeigen, dass die Didotragödie, und zwar diejenige der Quarto von 1594, ganz gewiss für den Sommernachtstraum sehr erheblich in Betracht kommt; die Art aber wie Shakespeare in der am Eingange dieses Anhangs mitgetheilten Passage: Most brisky juvenal, and eke most lovely Jew, den Marlowe und Nash zusammenstellt, lässt ganz deutlich erkennen, dass er sie als „Compagnons“ betrachtet hat. Unter diesen Umständen verliert für mich auch die Hypothese von Alex. Dyce alle Gegenständlichkeit, wonach Marlowe die Didotragödie unvollendet hinterlassen, Nash dieselbe erst vollendet und dabei alle Spuren von Marlowes Thätigkeit verwischt haben soll. Es liegt auf der Hand, dass Alex. Dyce — sonst, abweichend von einem durchgehenden Zuge seiner Landsleute, den Hypothesen nicht eben geneigt — diese Hypothese nur gewagt hat, weil er die 1594er Didotragödie Marlowes nicht für würdig gehalten; und diese Thatsache verdient hier constatirt zu werden.

Ausser der Didotragödie und Summer's last Will hat Nash sich noch durch das oben erwähnte Drama: The Isle of Dogs unsterblich gemacht, und ausweislich des Groatsworth noch eine Komödie mit Greene zusammen geschrieben. Zweifellos kommt die leztere ebenfalls für den Sommernachtstraum in Betracht, und ist es daher der Mühe werth, zu ermitteln welches diese Komödie ist. Abthlg. II S. 396 habe ich bereits angedeutet, dass möglicher Weise das Looking-glass for London and England die fragliche Komödie ist. Auf dem Titelblatte der ältesten uns erhaltenen Ausgabe dieses maskenhaften Stückes (Quarto von 1594; A. Dyce, The dramat. a. poet. works of Rob. Greene and Ge. Peele. London 1874 S. 114) ist allerdings Thom. Lodge als Hauptverfasser neben Greene angegeben, und diese Thatsache wiegt kritisch um so schwerer, als Nash (gest. 1601) damals noch lebte. Dennoch möchte ich es nicht für unmöglich

halten, dass Thomas Lodge hier aus Versehen für Thomas Nash steht. Dann würde Nash der Hauptverfasser, Greene blosser Mitarbeiter sein. Ulrici (Shs. dram Kunst, 3. Aufl. I. 147) sagt, man habe das Stück für eine Art Satire oder ironische Vertheidigung gegen die puritanischen Angriffe auf das Theater gehalten. Diese Ansicht weist Ulrici allerdings mit vollem Rechte zurück; die Fassung seines zurückweisenden Urtheils scheint mir indess dasselbe der Reformirung dringend bedürftig zu machen. Er sagt nämlich a. a. O. „Ich habe . . troz sorgfältiger Nachforschung, von Ironie und Satire darin nichts entdecken können", — auch nicht in des Propheten Jonas systematisch monotonen Prophezeihungen? Nicht darin, dass diese Prophezeihungen sich schliesslich als unwahr erweisen? Nicht in den Scenen mit dem Wucherer? — „und glaube daher, dass es in ähnlicher Absicht geschrieben war, wie Peeles David und Bethsabe, nämlich um den Eiferern den Mund zu stopfen, welche immerfort hervorhoben, dass nichts als weltliche, unheilige, der Religion und Sittlichkeit schädliche Dinge auf die Bühne gebracht würden, und das Schauspiel seinen ursprünglichen Zweck, den es zur Zeit der Mysterien und Moralitäten gehabt, gründlich vergessen habe." Ich glaube, der gelehrte Forscher ist hier durch seine Gelehrsamkeit gehindert, das näher Liegende vor dem weiteren Hintergrunde zu sehen. Diejenigen Kritiker, deren Ansicht Ulrici zurückweist, haben die Tendenz des Stückes nur insoweit verkannt, als sie dieselbe zu weit, wenn auch nicht so kategorisch weit ausdehnen, wie Ulrici selbst. Das Looking-glass-, dessen Idee erst in Shakespeares Mass für Mass poetisch abgeklärte, wirklich ästhetische Form erhalten hat, hängt ganz sichtlich mit Greenes und Nashs Harvey-Affaire zusammen. Täuscht mich nicht alles, so ist der Prophet Jonas dieses Stückes die — ganz sicher satirische — Maske des Gabriel Harvey. Was aber hat Lodge mit dem Harvey-Scandal zu thun? Lodge, der überdies nur ausserordentlich schwächliche Versuche in der Satire gemacht hat? Vrgl. darüber Rich. Simpsons Ausführungen in der Einleitung zu den Shakspere-allusion-books, Thl. I. S. XXXVIII f. Verwechselungen der Art, wie ich sie bei der 1594 Quarto des Looking-gl. voraussetze, lassen sich auch sonst bei damaligen englischen Dramen nachweisen; insofern also ist meine Annahme keineswegs ungeheuerlich; und da Nash in der Figur des Hobelspähnlöwen grade als Satiriker verspottet wird, so gewinnt die Satire Shakespeares erst eine recht scharfe Pointe, wenn man sie auf die in der That ausserordentlich ungeschickte Satire des Looking-glass bezieht. Imputirt doch Nash dem Shakespeare auch, wie ich gezeigt habe, an mehreren Stellen von Summer's last Will puritanische Tendenzen! Vielleicht darf auch noch auf einen anderen Umstand als meine Vermuthung begünstigend hingewiesen werden. Nash

im verdorbensten Cynthia-Bottomstile [1]) gehaltene Liebestragödie geschrieben, welche den Titel „Dido, queene of Carthage“ führte. Denselben Titel führt aber auch die III. von denjenigen kleinen Erzählungen, welche Chaucer unter dem gemeinsamen Titel: The legend of good women vereinigt hat; und — was für uns weit mehr in Betracht kommt — Nash und Marlowe haben (neben Virgil) just diese chaucersche Erzählung bei ihrer Dido-Tragödie benuzt [2]). Nash und Marlowe hatten sich somit des nämlichen Vergehens schuldig gemacht, wie — meiner Vermuthung nach — Martin Slater, indem sie die schöne Sagendichtung dem un-

---

hat — ebenso wie Greene — die Harvey-Affaire ganz entschieden als milchende Kuh zu behandeln verstanden (Vrgl. Colliers Einleitung zu Pierce Pennyless); auch das Looking-glass hat — ausweislich Henslowes Tagebuches — diesem Nebenzwecke gedient; nun werden wir aber sehr bald Gelegenheit haben, uns davon zu überzeugen, dass Nash grade durch die Sixpence-Scene, Mids-N's. Dr. IV. 2, in ganz ausserordentliche Wuth versezt ist; liegt es nicht auch von diesem Gerichtspunkte aus nahe, Nashen — nicht Lodgen — als Hauptverfasser des Looking-glass zu vermuthen? Erinnert doch Shs. Leviathan von fern auch an das Looking-glass; und vertheidigt doch der Sommernachtstraum in viel wirkungsvollerer Weise die dramatische Kunst gegen puritanischen und pfuscherischen Unverstand, wie das Looking-glass.

1) Wegen des Cynthia-Allegorienstils der Didotragödie verweise ich auf die ausgezeichnete, gedrängte Beweisführung Ulricis a. a. O. S. 190 f. Der erotische Vulgärstil derselben tritt deutlich hervor in Bodenstedts Analyse des Stücks in Zeitgen. III. 365 ff. (Ulrici hat sich leider auf keine Analyse des Stücks eingelassen.) Das eclatante Beispiel der Didotragödie kann uns zugleich ein wirkungsvoller Lehrmeister dafür sein, wie vollkommen recht Shakespeare hatte, als er die lylysche Cynthia gewissermassen als lebendiges Wahrzeichen des damaligen höheren dramatischen Stiles im Sommernachtstraume aufstellte. Um diesen Eindruck aber noch möglichst zu verstärken, möchte ich den Leser dringend bitten, auch Ulricis kurze Charakteristik von Peeles Hofkomödie: The Arraingement of Paris, a. a. O. S. 157 f. zu lesen.

2) Ueber den Eingang des II. Aktes berichtet Bodenstedt S. 366: „Beim Anblick der Mauern Karthagos überfällt den Aeneas und seine Gefährten tiefe Schwermuth; er denkt an Priamus und Trojas Untergang“ u. s. w. Chaucer verlegt diese Scene in einen Tempel von Karthago, wo Aeneas die bildliche Darstellung von Trojas Untergange sieht. Das mag genügen.

gesunden lylyschen Geschmacke gemäss zum Gefässe für ästhetisch unabgeklärtes erotisches Gift machten; ja sie hatten sich in Shakespeares Augen noch schwerer vergangen, weil sie sich durch Chaucers Dichtung, an welche der Sommernachtstraum selbst an bedeutungsvoller Stelle einen Anklang enthält [1]), von dieser elenden Verballhornung nicht hatten abhalten lassen. Nichts destoweniger hielt sich dieser Nash für einen geborenen „Juvenal" und widmete deshalb sich von Anfang seiner Laufbahn an mit grossem Eifer und grosser Unbedachtsamkeit der aller krächzendsten „Satire", welche jedes wohlgestimmte Ohr verlezen musste [2]), und insbesondere Shakespeares Ohr derart beleidigt hat, dass er den unberufenen „Satiriker", der durch seine Didotragödie sich selbst das unwidersprechlichste Zeugniss der Incompetenz ausgestellt hatte, just grade als Satiriker und nicht sowohl als Dramatiker vor die höhere Instanz seiner wirklich kernechten Satire zog.

Vielleicht dass Shakespeare bei diesem Verfahren nicht ganz frei von persönlichen Motiven gewesen ist; mir wenigstens will es scheinen, als ob er den Nash für die schmähliche Invective mit verantwortlich gemacht habe, welche der Schluss des bekannten Pamphlets Greenes Groatsworth of Wit gegen ihn richtet. Shakespeare scheint dieselbe auf eine Art Complot zurück geführt zu haben, an welchem Nash betheiligt gewesen sei. Ich wenigstens möchte Robins Worten III. 2:

He murder cries and *help from Athens calls* [3]),

vor allem aber die S. 667 f. N. 5 besprochene Erzählung

---

1) Den Worten des Egeus I. 1:

With bracelets of thy hair, rings, gawds, conceits

(vgl. I, S. 171) entspricht der folgende Vers in Chaucers Dido-Legende:

Send (Aeneas sandte) her (der Dido) letters, tokens, brooches, and rings,

mit grösster Genauigkeit. Ich ziehe daraus den Schluss, dass Sh. bei Chaucer Aufschluss darüber gesucht hat, wie die Dido-Leidenschaft, das heisst die sinnliche Liebe, poetisch behandelt sein will; eine Frage, auf die kein Theoretiker eine Antwort geben kann.

2) Klein nennt a. a. O. S. 263 den Nash sehr richtig einen „Zoilus-Juvenal".

3) Vrgl. meine Studie, 2. Aufl. S. 135 N. 1.

Prosperos auf dies historische Motiv zurückführen, obwohl ich zugebe, dass Shakespeare auch vollkommen unabhängig von derartiger empirischer Anregung zu solchen Dichtungen hätte kommen können.

Die bisher erörterten Umstände, so lehrreich sie auch im allgemeinen für Shakespeares Motive bei dem Angriffe auf Nash sind, erklären doch immer noch nicht die sehr wichtige Frage, wie Shakespeare dazu gekommen ist, seiner Polemik gegen Nash diejenige Form zu geben, die er ihr gegeben, nämlich, wie sich bald zeigen wird, denselben in der Figur des Löwen mit der Hobelspähnmähne dem Gelächter preiszugeben. Um dies zu verstehen muss man noch Folgendes wissen. Nash hatte — wie bereits früher bemerkt — Jahre hindurch in Gemeinschaft mit Rob. Greene einen Kampf gegen die Puritaner, insbesondere gegen Gabriel Harvey geführt, der nicht bloss Greenes Leben überdauerte, sondern auch sich noch über den Zeitpunkt hinaus erstreckte, wo Shakespeare seinen Sommernachtstraum auf die Bühne brachte, und über welchen der Leser sich des näheren aus Colliers Einleitung zu Nashs „Supplication of Piecre Penilesse to the Devil“ unterrichten kann. Das soeben genannte Pamphlet gehört zu den Streitschriften, welche der Harvey-Skandal veranlasst hat. Es erschien in erster Auflage (1592) noch zu Greenes Lebzeit, wurde aber in demselben Jahre nach Greenes Tode von neuem, und zwar einigermassen verändert aufgelegt, mit Rücksicht auf einen Angriff, welchen Gabriel Harvey sich auf den toten Greene erlaubt hatte. In der folgenden Abhandlung werde ich — implicite — den unumstösslichen Beweis führen, dass diese 2. Auflage des Pierce Penilesse mehrere Jahre älter ist, wie der Sommernachtstraum; und es kann ms. Es. keinen Augenblick bezweifelt werden, dass just sie für die eigenthümliche Form von Shakespeares Polemik entscheidend geworden ist. Der scharfsichtige Shakespeare, der ohnehin — wie die folgende Abhandlung zeigen wird — 1592 in Folge der Publication von Greenes Groatsworth of Wit Gelegenheit gehabt haben muss, einen durchdringenden Blick in Nashs Gemüthsverfassung zu werfen, hatte bei dem Harveyskandal sich genau davon überzeugt, dass der lüderliche, grosswortige Nash nicht weniger zu den falschen Propheten gehörte, wie der

von ihm unterstüzte und nachher vertheidigte Robert Greene. In der 2. Auflage des Pierce Penilesse übernimmt nun aber Nash behufs Vertheidigung Greenes unbefugter Weise die Rolle eines Retters der Dichtkunst überhaupt und sagt zu diesem Behufe u. a. (nach einer Uebersezung, die Klein, Gesch. d. engl. Dr. II. 268 Note, giebt): „Die Tugendhaften ermuthigen die Dichter zu noch höherer Tugend; den Lasterhaften sind sie höllische Schreckgespenster, die sie nach dem Tode mit ewiger Schande heimsuchen. Solche, die weder Gott noch den Teufel fürchten, hält des Dichters Feder in Furcht". Diese bramarbasirende Stelle, ein wahrer Hohn auf Nashs eigene Gesinnung, ist die gerechte Veranlassung geworden, weshalb Shakespeare den Nash in jene wahrhaft Erbarmen erregende Maske eingekleidet hat.

Die Ermittlung desjenigen Dramenfabrikanten, welchen Thisbe-Flöte als „das treuste Pferd" bezeichnet, kann bei der vollkommnenen Unbedeutendheit dieses Strebers hier ausgesezt und den Bemerkungen vorbehalten bleiben, die ich zu der Passage zu machen habe, in welcher Shakespeare sein Strafgericht vollzieht. Sein Strafgericht! Es bildet den Schluss der Tragicomödie und liefert zugleich den Beweis, von wie hervorragender Bedeutung die Zwischenbemerkungen des zuschauenden Hofes sind, welche in der deutschen Uebersezung als so abscheulich langweilige Lückenbüsser erscheinen. Der Abschnitt der Tragicomödie, um den es sich handelt, beginnt mit folgender Unterredung zwischen Thisbe und Pyramus:

Thisb. My love! thou art my love, I think.
Pyr. Think what thou wilt, I am thy lover's grace;
And like Limander am I trusty still.
Thisb. And I like Helen, till the Fates[1]) me kill.

---

1) Der sinnlose Plural Fates statt des Singul. Fate begegnet öfter auch bei Greene; dass er hier persiflirend gebraucht ist, folgt nicht bloss daraus, dass Sh. den Robin ganz richtig sagen lässt: Then „Fate" overrules, sondern auch aus den „Foolish Fates" I. 2, 40. Die leztere Stelle giebt uns auch die Directive, auf wen diese Stelle gemünzt ist. Denn wie dort von Phibbus' car, so ist hier von Limander (Leander), Helen (Hero), Shafalus

Pyr. Not Shafalus to Procrus was so true.
Thisb. As Shafalus to Procrus I to you [1]).

. . . .

. . . .

Pyr. Wilt thou at Ninny's tomb meet me straight-way?
Thisb. 'Tide life, 'tide death, I come without delay [2]).

Hierauf spricht die Wand:

Thus have I, Wall, my part discharged so,
And, being done, thus Wall away doth go.

Das heisst wörtlich: Wall, auf diese Weise habe ich nunmehr (so) mich meiner Schuldigkeit entledigt, und da du nun abgethan bist, so geht die Mauer von dannen. Demgemäss folgt dann auch die Bühnenweisung: Exeunt Wall, Pyramus and Thisbe. Unmittelbar darauf aber halten Theseus und Demetrius ein Zwiegespräch, welches nach der übereinstimmenden, wie sich sofort zeigen wird, durchaus

---

(Cephalus), Procrus (Procris) die Rede; und wir müssen daraus schliessen, dass beide Passagen auf denselben Dramaturgen gemünzt sind, der aber nicht Greene sein kann, sondern mit dem truest horse identisch ist. Zu beachten ist übrigens der genaue Sinn von Thisbes Wort: Ich gleiche der Helena, bis dass das Fatum mich tötet; d. h. ich werde so lange für eine Helena gehalten, bis ich abgethan bin. In gleichem Sinne sagt Theseus, mit einem gewissen Seitenblicke auf den Vater des Endimion, Gyptes-Lyly:

the lover . . .
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.

1) Wem klingen dabei nicht die Worte:

True as the truest horse,

in die Ohren?

2) Schlegel:

Seis lebend oder tot, ich komme wenn ich kann.

Das supponirt der Satire des Dichters einen philiströsen Scherz. Besser sagt Benda:

Gilts Leben oder Tod, ich komme unverzüglich,

und Bodenstedt:

Ich komme augenblicks, und ging es in die Höll.

Die Worte sind wegen ihrer Zweideutigkeit wider unübersezbar; sie sollen nämlich auch so verstanden werden: Sei mir Leben beschieden (tide = betide), treffe mich der Tod — scil. an Ninnys Grabe — ich komme, ohne dass mir die (Lebens-) Frist verlängert wird.

richtigen, von Theobald aber aus Missverständniss völlig corrumpirten Lesart der beiden Quartos von 1600 folgendermassen lautet:

Thes. Now is the moon used [1]) between the two neighbours.
Dem. No remedy, my lord, when walls are so wilful to hear without warnig.

In Schlegels, Bodenstets und Bendas Uebersezung, welche sämmtlich der theobaldschen Lesart folgen, die auch von sämmtlichen Herausgebern adoptirt ist, ist es absolut unmöglich, den wirklichen Sinn dieser Worte zu fassen. Theseus sagt: Nunmehr sind unsere beiden Nachbarn gute Freunde des Mondes geworden. Das heisst nun ist die schöne Erzählung von Pyramus und Thisbe, die Chaucer noch mit so einfacher und ansprechender Naturwahrheit behandelt hat, ganz im Geschmacke der lylyschen Erotik verhunzt; die trunkenen Bacchanten haben richtig den Orpheus zerrissen. Die Worte „between the neigbours“ deuten überdies an, dass die Verhunzung in echt plebejischem Sinne bewirkt, die Dichtung dadurch alles Adels beraubt ist. Demetrius aber, der selbst aus Erfahrung die Krankheit der mondsüchtigen Verliebtheit kennt, erwidert: Wenn sogar die Walls dem Monde ein so willfähriges Ohr leihen, ohne dass eine Widersage erfolgt, so giebt es dagegen keine Hilfsmittel mehr. Wer ist dieser Wall? Ich denke derselbe, von welchem der „Ercles“ herrührt, dessen Rolle Bottom so herzensgern spielen möchte, und dem auch wohl „The raging rocks“ u. s. w. entlehnt sind. Da trifft es sich denn nun, dass Henlowes Tagebuch im Jahre 1595 eine ganze Reihe, die Zeit vom 7. Mai bis 15. December

1) In der folio von 1623, wo die persönliche Anspielung, welche, wie ich sofort zeigen werde, in diesen Worten steckt, keinen Zweck mehr hatte, sind die Worte geändert in: Now is the morall = moral down betw. u. s. w. = nun ist die geheime Bedeutung dieses Scheiders der beiden Nachbarn herausgesagt, nämlich durch die Worte, mit denen Wall abtritt. Theobald hat dann moral in mural = muraille verändert, obwohl gar nicht abzusehn ist, wie Sh. dazu kommen sollte, dem Theseus ein so baroques Wort in den Mund zu legen, und obwohl diese Aenderung die Erwiderung des Demetrius: no remedy u. s. w. zur handgreiflichen Sinnlosigkeit macht.

umfassende Eintragungen enthält, welche einen zweitheiligen „Hercules“ betreffen, der von einem bis dahin völlig unbekannten Individuum Namens Martin „Slater“ herrührt. Der Sommernachtstraum — meine folgende, lezte Abhandlung wird es des bestimmtesten beweisen — ist im Sommer 1595 zuerst auf die Bühne gebracht. Sollte Slater unser Mann sein? Slater bedeutet bekanntlich Schieferdecker; da aber to slate u. a. auch „spalten“ bedeutet, so liesse sich das Wort auch als „Spalter“ deuten; und insofern könnte ja wohl unser Mauerspaltmann, der die beiden Geliebten trennt, ein „Slater“ sein. Des Demetrius Worte sind dann sofort verständlich, wenn man annimmt, dass dieser Slater, aller Unfähigkeit zum Troze, sich daran gemacht hat, den Herculesmythus zu einem rohen erotischen Stücke zu verarbeiten. Ist doch der Pyramus und Thisbe-Mythus in der Tragikomödie in ganz gleichem Stile verarbeitet.

Nach einem kurzen ästhetischen Zwischengespräche Hippolytas mit Theseus, das ich, seiner Wichtigkeit ungeachtet, hier übergehe, tritt der Löwe auf. Dieser entsezliche Löwe ist — wie gesagt — kein anderer als Pierce Pennyless, unser „brisky juvenal“, wie er selbst sagt, das „höllische Schreckgespenst des Lasterhaften“, wie aber Shakespeare meint, die blosse Karrikatur eines Satirikers, dessen lasterhaftes Gesicht mit hinlänglicher Kenntlichkeit durch seine Satyrmaske hindurchschimmert, grade so deutlich hindurchscheint, wie das gemüthliche Antliz von Gemüthlich, dem Schreiner durch seine Hobelspänmähne. Eben deshalb hat ihm auch Shakespeare jene unbeschreiblich beruhigende Rede in den Mund gelegt, mit welcher er auftritt; eben deshalb aber lässt er diese Rede in folgendem Dialoge besprechen:

Thes. A very gentle beast, and *of a good conscience*; ein Schaz dessen sich Nash nicht rühmen konnte.

Dem. The very best at a beast[1]), my lord, that e'er I saw.

---

1) Schlegel: „Das Beste v o n Bestien“, als ob nicht at, sondern of stünde. Benda und Bodenstedt übersezen wortgetreu: „Das Beste a n einer Bestie, was ich je gesehn habe“, und meinen der Wiz bestehe lediglich in der in der Zusammenstellung von best und beast! Die Commentatoren schweigen. Es ist zu

Lys. This lion is a very fox for his valour [1]).

---

verstehn: An einer schreckenden Bestie — einem höll. Schreckgespenst — ist das — näml. ein gutes Gewissen — in der That die beste Eigenschaft, die ich jemals an ihr (ihm) kennen gelernt habe.

1) Das Verständniss dieser Worte sezt ms. Es. die Annahme voraus, dass Shakespeare so wenig der feierlichen — und doch so vorsichtig schlauen — Versicherung, welche Nash in dem Briefe an den Verleger der 2. Auflage seines Pierce Penilesse (vrgl. Colliers Einleitg. zum P. P., S. XIV f.) abgegeben hat, um seine Autorschaft an der Invective gegen Shakespeare abzuleugnen, Glauben geschenkt hat, wie dem — am Schlusse dieser Note zu besprechenden — Zeugnisse, wodurch Chettle Nashs Selbstzeugniss zu unterstüzen suchte. Und mir scheint, Shakespeare — sofern die vorstehend ausgesprochene Vermuthung keine Täuschung ist — hat darin das Rechte getroffen. Zuvörderst stimmt das Angriffssystem des Groatsworth aufs genauste mit dem Angriffssysteme von Summer's last will überein; in beiden Fällen sind es vornehmlich die zufälligen Umstände, 1) dass Shakespeare keine Universität besucht hat, und 2) dass er Schauspieler ist, welche der unedle Angreifer in niedrigster Weise auszubeuten sucht. Dass Greene dies gethan, ist mir schon deshalb unwahrscheinlich, weil er selbst eine Zeit lang Schauspieler gewesen war. Die satirischen Seitenhiebe des romanhaften und zweifellos echten Theiles des Groatsworth beweisen dagegen nichts; dergleichen Seitenhiebe würden sich bei Shakespeare massenhaft nachweisen lassen; nirgends aber hat derselbe die Parialage des Schauspielers zu einem Angriffe gegen seine Fachgenossen benuzt. Ueberdies aber möchte ich auch aus derjenigen Passage der in Rede stehenden Invective des Groatsworth, welche Nash selbst, das heisst den „young Juvenal" betrifft ebenfalls auf Nashs Autorschaft an der Invective schliessen. Dass es keine Kleinigkeit für ihn war, Shakespeares Zorn gegen sich zu reizen, wusste Nash recht gut; und meiner Erfahrung gemäss traue ich einem so verkommenen Subjecte vollkommen zu, dass es, seiner unbegrenzten Höllenangst zum Troze, die augenblickliche Gefahr durch Verschwörung seiner zukünftigen ewigen Seligkeit sich vom Halse schafft. Diesen ganzen grässlichen Schwur hätte Nash sich ja auf eine höchst einfache Weise ersparen können; er brauchte nur nach London zu kommen, und sich mit Shakespeare (und Marlowe) persönlich auseinanderzusezen. Weshalb hat er dies nicht gethan? Die Pestgefahr schiebt er als Ursache seines Fernbleibens in dem Briefe an seinen Verleger vor! Shakespeare lebte doch während dieser gefahrvollen Zeit in London. Dem gegenüber kann ich auch kein Gewicht darauf legen, dass

Thes. True; and a goose for his discretion [1]).
Dem. Not so, my lord; for his valour cannot carry his discretion, and the fox carries the goose [2]).

Chettle in seiner Vorrede zu seinem Pamphlete „Kindharts Dream" Nashs Unschuld ebenfalls bezeugt. Wie kommt Chettle dazu, Nashs Eideshelfer zu machen? und zwar — nachweislich — zu machen bevor Nash selbst gesprochen? Diese Frage wird von Schritt zu Schritt verfänglicher, je schärfer man dem Dinge ins Gesicht sieht. Zweierlei nämlich geht mit grösster Bestimmtheit aus Kindharts Dream hervor: 1) dasselbe ist zur Unterstüzung von Nash in seinem Kampfe gegen Gabriel Harvey, und zur Ehrenrettung Rob. Greenes geschrieben; 2) aber wird in diesem Pamphlet auf das baldige Erscheinen der 2. Auflage von Pierce Penilesse, als welcher den Hauptschlag gegen die bösen Puritaner führen solle, hingewiesen. Es ergiebt sich hieraus mit Bestimmtheit, dass Chettle zu der nashschen Clique gehörte; dass er mit demselben während seines angeblichen Pestexils correspondirt hat; und wir gelangen somit zum dem — sicher nicht gewaltthätigen — Schlusse, dass Chettle auf Nashs eigene Instanz dessen Fürsprecher gemacht hat, um dadurch die Wucht von seinem späteren Selbstzeugnisse zu verstärken. Ein imponirendes Vertrauen zu seiner Glaubhaftigkeit tritt darin auf Nashs Seite zu Tage. Ich füge nur noch hinzu, dass Chettles Dramen, nach den Proben zu urtheilen, welche Delius (Abhandlungen, SS. 325 ff.) giebt, nicht weniger wie seine Vertrautheit mit Nash und das Wenige, was wir sonst von seinem Leben und seinen Beschäftigungen wissen, mit grosser Sicherheit den Schluss an die Hand geben, dass auch er zu den dissoluten Dramenfabrikanten gehört hat, welche der Sommernachtstraum unter dem Sinnbilde von Wodans nächtlichem wilden Heere darstellt; und dass er selbst — wenn auch noch so verwischt in seiner Vorrede zu Kindharts Dream anerkennt, sich einer unnoblen Handlung dadurch schuldig gemacht zu haben, dass er die beleidigenden — richtiger die verleumderischen — Stellen in der Invective des Groatsworth nicht gestrichen habe, obwohl er dazu die Vollmacht gehabt. Was von dem Zeugniss solcher Leute unter solchen Umständen zu halten, mag sich jeder selbst sagen.

1) An Besonnenheit eine Gans, d. h. ein äusserst unbesonnener Mensch. Dass Nash das wirklich war, ist völlig ausgemacht.

2) Nicht doch, mein gnädiger Herr; der Fuchs schleppt die Gans fort, aber seine Tapferkeit ist nicht im Stande, seine Unüberlegtheit zu decken.

Thes. His discretion, I am sure, cannot carry his valour [1]) for the goose carries not the fox [2]).

---

1) Umgekehrt, meint Theseus, seine Unbesonnenheit vermag seiner Streitlust — vulgär: Kraköhlsucht — keine Zügel anzulegen, denn u. s. w.

2) Summer's last Will liefert den unwiderleglichen Beweis, dass Nash diese Passage auf sich persönlich bezogen, dass grade sie — ihre Wahrheit — seine pöbelhafte Wuth gereizt hat.

Ziemlich die ersten Worte, welche Will Summer im Prologe spricht lauten:

I am a *goose*, or a ghost at least.

Nachdem der Sommer den Orion verstossen mit den Worten:

Forth of my presence! come not in my sight,
Nor shew thy head so much as in the night,

beginnt Will Summer wider zu glossiren: I have had a dog — gemeint ist der Sommernachtstraum, der wegen seiner „Bissigkeit" Hund genannt wird — myself that would dream and talk in his sleep, turn round like Ned fool, and sleep all night in a porridge-pot. *Mark but the skirmish between Sixpence and the fox*, and it is miraculous how they overcome one another in honourable courtesy. Das Scharmützel zwischen Sixpence und dem Fuchse wird hier als Traum von Will Summers Hunde bezeichnet. Der Name Sixpence ist theils mit Rücksicht auf den Titel von Nashs Pamphlet: Pierce Penilesse, theils aber auch mit Rücksicht auf die antimaskische Scene Mids.-N's Dr. IV. 2 (vgl. meine Studie, 2. Aufl. SS. 139, 140) gewählt. Nash will sagen: Beachtet nur wie Mids.-N's. Dr. IV. 2 und die Scene, wo der Löwe in der Tragicomödie auftritt in wunderbarer Höflichkeit mit einander streiten.

Eine spätere Glosse schliesst Will Summer mit den Worten: I'll never be a goose-quill, gentlemen, while I live. Endlich der Epilog schliesst mit folgenden Worten, die z. Thl. auf des Theseus:

And in the night imagining some fear,
How easy is a bush suppos'd a bear,

gehn, hauptsächlich aber auf die in Rede stehende Passage: Little creatures often terrify great beasts — wie z. B. Nash einen Shakespeare! — the elephant flies from a ram; the *lion* from a cock, and *from fire;* the crocodile from all seafishs; the whale (Leviathan!) from the noise of parched bones (vor dem Gesange beim bonefire!). Light toys chase great cares: the great fool Toy has marred the play. Good night, gentlemen, I go. Let him be carried away. Das „let him be carried away", ist ganz sichtlich durch das Wort des Theseus veranlasst: the goose car-

Jezt folgt die bereits früher besprochene, gegen Lyly gerichtete Episode des Herrn Mondschein. Darauf die Scene, wo Thisbe vom grausen Löwen verscheucht die Flucht ergreift, die ebenfalls zu Nashs Vernichtung dient, wie schon das Well moused, Lion = die Maus hast du gut gespielt, Löwe, beweist. Alsdann folgt die Selbstmordsscene des Pyramus; und den Beschluss macht der Selbstmord der Thisbe.

Das ist die Passage, welche gegen Marlowe's Jew of Malta gerichtet ist. Shakespeare hat dabei — unfraglich — eine Scene im Auge gehabt, die am Anfange des III. Aktes [1]) spielt, und die er später selbst in seinem Othello (V. 1) in das wirklich Dramatische und Tragische übersezt hat. In der Scene des Juden von Malta erstechen sich zwei Liebhaber der Tochter des Barrabas, der Abigail genau ebenso ohne alles pathetische Motiv unter der Herrschaft des blinden Zufalls (Fates, wie die ahnungsvolle Thisbe prophetisch sagt), wie Shakespeare die beiden kindischen Liebhaber Pyramus und Thisbe sich selbst umbringen lässt, recht in Abweichung von Chaucers Darstellung welcher nicht unterlassen hat, die Handlung auf Seite beider Liebenden mit schlichter Gradheit psychologisch zu motiviren.

Die Passage, welche den Angriff gegen Marlowe enthält, ist von Shakespeare — wie ich bereits früher gezeigt habe — dadurch ganz besonders scharf markirt, dass sie, ganz allein in der Tragikomödie, in dem prestonschen Versmasse gehalten ist. Das ist ein Umstand, der uns einige Augenblicke aufhält.

Wie ich schon oben und bei Besprechung des Tempest gesagt habe, trat der leidenschaftlich rücksichtslose, excentrische Marlowe von vornherein als Theaterdichter mit der Prätension auf, eine Reform der londoner Bühne ins Werk zu sezen. Der I. Theil seines Tamerlan (Tamburlaine the

---

ries not the fox. Der Saz: Light *toys* u. s. w. bezieht sich auf des Theseus Bemerkung:

I never may believe
These antic fables, nor these *fairy toys*.

1) Die auf uns gekommene Ausgabe des Juden ist zwar in Acte, nicht aber in Scenen eingetheilt.

Great)[1], der bekanntlich noch auf der Universität gedichtet ist[2], spricht diese Prätension mit dürren Worten im Prologe aus:

From jigging veins, sagt dort Marlowe, *of rhyming mother-wits,*
We'll lead you to the stately tent of war,
Where you shall hear, the scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms,
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortune, as you please[3]).

Marlowe hat sich also das Ziel gesezt, das alte Possenspiel der Iigs (jigging veins) zu beseitigen; aber wie will er es beseitigen? Die rhyming mother-wits, der gereimte Mutterwiz, unsere Genies aus der Sturm- und Drang-Periode würden gesagt haben: die gereimte „Philisterei", soll dem excentrisch Kolossalen, dem Uebertriebenen Plaz machen; die Bühne soll der Schauplaz des ausserordentlich Ungeheuerlichen werden. Bodenstedt sagt bei seiner Besprechung Marlowes (Zeitgen. III. 157): „Gleich sein erstes Stück, Tamerlan der Grosse, . . . brachte eine vollständige Umwälzung in der Theaterwelt hervor und ist für alle Zeit als der Grundstein im Wunderbau der Shakespearebühne zu betrachten". Mich deucht, nur der erste Theil dieses Sazes ist richtig; und

1) Vrgl. die Analyse des Stückes bei Bodenstedt, Zeitgen. III. 181 ff., dessen Mittheilungen einen besseren Ueberblick gewähren, als diejenigen Kleins.

2) Klein, Gesch d. engl. Dramas II. 607 N. 1.

3) Bodenstedt giebt (Zeitgen. III. 158 u. 180) eine „hohle Klingklang" Uebersezung dieses Prologs, über die Klein nicht ganz ohne Grund hergefallen ist. Ich muss darauf verzichten, dieselbe hier zu benuzen. Marlowe sagt: Von den Belustigungen an Jigs, zu welchen die Hausbackenheit Verse geschmiedet, will ich euch zu dem stattlichen Kriegszelte führen, wo ihr hören sollt, wie der scythische Tamerlan die Welt mit hochmüthig betäubenden Worten bedroht, und Königreiche mit seinem Kriegsschwerte geisselt. Beschaut euch sein Bild im Spiegel dieser Tragödie, und dann sollt seinem Schicksale Beifall, wenn euch das Stück gefallen hat.

auch er nur zum Theile. Eine Umwandlung brachte der Tamerlan hervor; es theilte sich fortan dem emglischen Drama ein Streben nach kolossaler Ungeheuerlichkeit mit, dessen Wirkung auch in Shakespeares Titus Andronicus zu bemerken ist; aber eine wirkliche Reform der Bühne war damit nicht erreicht; denn Marlowe bezeichnete vorerst nur das entgegengesezte Extrem derselben Unnatur, die Lyly schon längst vor ihm im englischen Drama, ja in der englischen Literatur überhaupt, an Stelle der allerquickenden Natur gesezt hatte. Der richtige Weg lag zwischen beiden Extremen; und der richtige Mann, der diese Mittelstrasse mit sicherem Fusstritte betrat, war Shakespeare, Shakespeare, welcher endlich durch seine angeborene Gegensäzlichkeit gegen beide dahin gebracht wurde, aus ihren Fehlern zu lernen, und so seine ästhetische Balance mit Selbstbewusstsein wider zu gewinnen, nachdem er eine Zeit lang gleichmässig von Marlowe wie Lyly, das heisst von der falschen Cynthia, irre geleitet war. Es giebt keine inhaltlosere Phrase, als die: Tamerlan der Grosse müsse „für alle Zeiten als Grundstein im Wunderbau der Shakespeare-Bühne“ betrachtet werden. Hier ist Shakespeares eigenes Urtheil, und für jeden, der sinnbildliche Sprache verstehn kann, lautet es: Du hast nicht Wort gehalten, Marlowe; du hast uns aus der Knechtheit der Rohheit nicht erlöst, sondern dich selbst zu ihrem Knechte gemacht, weil du unfähig warst, deine ungebundene excentrische Natur zu meistern. Für gewisse Theile deiner Dichtungen ist die alte prestonsche Form gut genug, denn sie stehen in ihrer ungesunden Gedunsenheit, in ihrem Cannibalismus kein Har breit über dem Kambyses. Schau her, wie sich deine beiden Liebesgestalten in prestonschen Versen ausnehmen! Grade der Umstand, dass Marlowe im wesentlichen das Problem der Bühnenreform nicht gelöst, zu welchem Shakespeare in stiller Bescheidenheit alle seine Kräfte concentrirt hat, und dass Marlowe nichtsdestoweniger — ganz seinem excentrisch willkürlichen Charakter [1]) entsprechend — sich

---

1) Ich habe bereits Abthlg. I, SS. 145 ff. Note 1 und S. 624 ff. N. 1 dieser Abtheilung auf Bodenstedts Urtheil über Marlowe hingewiesen und gezeigt, dass selbst darin, Bodenstedts etwas

mit Emphase als den Heiland der englischen Bühne ausposaunt hat; grade diese Umstände haben Shakespearen,

---

mattherziger Unentschlossenheit zum Troze, die moralisch ungebundene Excentricität Marlowes anerkannt ist. Mit noch weit männlicherer Entschiedenheit ist dies aber von dem äusserst milden Ulrici — in seinem Aufsaze: Christopher Marlove und Shakespeares Verhältniss zu ihm, Deutsch. Sh.-Jhrb. I. 57 ff. geschehen. Ulrici stellt dies sein Urtheil ausdrücklich dem Urtheile Bodenstedts entgegen; es wird daher um so mehr gerechtfertigt sein, wenn ich dasselbe an dieser Stelle mittheile; indess werde ich dem Leser den Tenor des Urtheils nicht in derjenigen Form mittheilen, welche ihm Ulrici in dem eben allegirten Aufsaze gegeben, sondern in einer reformirten vollständigeren Form, die es im I. Bande der 3. Auflage von Ulricis Werk: Shakespeares dramat. Kunst SS. 178 ff. erhalten hat. Dort heisst es: „Marlowe war in allen wesentlichen Beziehungen der grade Gegensaz zu Rob. Greene. Während lezterer gern auf flachem Boden blieb und in einer ruhigen Ebenmässigkeit der Bewegung sich gefiel, strebte Marlowe auf die sturmbewegte Höhe hinauf, nach dem Grossartigen, Ausserordentlichen, Gewaltigen. Er hatte in der That einen kräftigen, feurigen Geist; einen energischen, von einem titanischen Streben beseelten Willen; einen freien, rücksichtslosen Sinn; eine Selbständigkeit und Kühnheit des Gedankens, die vor keiner Consequenz zurückschreckte; kurz, sein Wesen war im Fundamente auf Grösse angelegt; aber sein Herz war wüst und leer — und jeder wahrhaft grosse Gedanke kommt aus dem Herzen — und seine ganze Natur neigte zu ausschweifender Ungebundenheit, zu regelloser, Mass und Gesez verachtender Willkür. Daher wurde ihm unter der Hand der Gewaltige zum Gewaltsamen, das Ungewöhnliche zum Unnatürlichen, das Grosse und Erhabene zum Grotesken und Ungeheuern. Wie seine eigene Brust bestürmt war von unmässigen Leidenschaften und Begierden, so sah er in der Welt nur ein titanenartiges Ringen massloser Kräfte gegen einander, die sich gegenseitig aufreiben und verzehren, so dass die sittliche Nothwendigkeit sich nur in Verderben und Zerstörung offenbart. Daher artet das Tragische bei ihm fast überall in das Grässliche aus. Nicht der Untergang des Edlen, Grossen und Schönen an seiner eigenen Schwäche, Einseitigkeit und Unfreiheit bildete ihm den Kern des Tragischen, sondern der vernichtende Kampf der Urelemente der menschlichen Natur, der blinde Kampf der heftigen Affecte und Leidenschaften gegen einander. Die Begriffe von Recht und Pflicht sind seinen Helden völlig unbekannt; ein Charakter, der von wahrhaft

der nichts vom Grosssprecher an sich hatte [1]), bewogen, die Strafe der Satire an Marlowe in derjenigen Form zu vollziehen, in welcher er sie vollstreckt hat.

Schliesslich sei hier noch auf eine Passage in Thisbes Totenklage hingewiesen, in welcher auch Greenes gedacht, und damit der dem triumphant brier an seiner Statt hingeworfene Handschuh eingelöst wird. Die Stelle lautet:

These lilly-lips,
This cherry nose [2]),

---

sittlichen Motiven geleitet würde, findet sich in keinem einzigen seiner Stücke; von einem Zwiespalte der moralischen Natur des Menschen, von einem Kampfe sittlicher Regungen mit den sinnlichen Gelüsten und selbstischen Antrieben ist nirgends die Rede; die blinde Begierde, Affect und Leidenschaft beherrschen ausschliesslich das ganze Getriebe der menschlichen Thaten und Schicksale". Vrgl. auch noch a. a. O. SS. 195—197, wo aber ms. Es. zu viel Gewicht auf Greenes Vorschule — anstatt auf die Vorschule Lylys — gelegt ist.

Dieses Urtheil eines Mannes, dem kein Vernünftiger einen Plaz unter den Kennern ersten Ranges abdisputiren wird, stüzt sich so gut wie ausschliesslich auf das sorgfältigste Studium von Marlowes hinterlassenen Werken. Das mögen sich diejenigen gesagt sein lassen, die im Wege rein antiquarischer Routine auf Grund von ein Par Quellenstellen das Gebäude einer Freundschaft zwischen Marlowe und Shakespeare aufrichten wollen. Marlowe, den selbst ein Chettle seiner Bekanntschaft nicht für würdig hält, ein F r e u n d Shakespeares! Diejenigen aber, denen es im ersten Augenblicke unerhört scheint, dass Shakespeare Marlowes Richtung in so bitter satirischer Weise angegriffen haben soll, möchten sie doch auch Ulricis Urtheil in recht reifliche Erwägung nehmend, sich die Frage vorlegen, ob nicht zwei so grundverschiedene, aber auf demselben Felde arbeitende Geister von der Potenz des shakespeareschen und marloweschen unvermeidlich mit ganzer Kraft auf einander stossen m u s s t e n?

1) Wie herrlich wäre es, wenn ein guter Theil des New-England den Stolz über ihren Dichterheros auch nach dieser Seite ausdehnen, und ihrem grossen Nationalrepräsentanten in diesem einfach menschlichen Zuge nacheifern wollte!

2) So die Quartos von 1600. Ich sehe keinen Grund, des Reimes wegen diesen Text zu ändern; und bemerke nur, dass Greenes rothe Nase ein ständiger Zielpunkt des Wizes unter den damaligen Dramatikern war. Unter den Pyramusfabrikanten mochten nicht wenige mit einem solchen kupferigen Eisbrecher

These yellow cowslip-cheeks,
Are gone, are gone.
Lovers make moan!
His eyes were *green* as leeks [1]).

Nachdem Thisbe mausetot ist, sagt Theseus: The Moon and Lion are left, to bury the dead, und Demetrius fügt hinzu: Ay, and wall too. Ich hebe dies ausdrücklich hervor, weil ich darin ein Anzeichen finde, dass der Sommernachtstraum erst nach Greenes und Marlowes Tode auf die Bühne gebracht ist.

Bevor die Tragikomödie beginnt, unmittelbar nachdem der Prolog die ihm zugetheilten Verse abgeritten hat, bemerkt Theseus: I wonder, if the lion be to speak [2]); darauf antwortet Demetrius: No wonder, my lord; one lion may, when many asses — man denke an Bottoms: man is but an ass, if he go about to expound this dream [3]) — do [4]).

— in Folge fleissiger Cultivirung — ausgestattet sein. Die folgenden gelben Primellippen erklären sich sehr einfach daraus, dass diese verdächtigen Nasenkönige sich anmassten Titanias „pensioners" zu sein.

1) Schnittlauch. Dasselbe bildet den Gegensaz zu den cowslips (s. I. 216 Note †††), und deutet an, was diese Kirschennasigen für eine Sorte von „pensioners" gewesen.

2) Beiläufig bemerkt, ebenfalls ein Beweis dafür, dass von den dreien: Marlowe, Greene und Nash damals nur noch Nash am Leben gewesen sein kann.

3) Abthlg. I, S. 220 f.

4) Mit Rücksicht auf diese Worte heisst es im Epiloge zu Summer's last Will: Nothing can kill an ass but cold; cold entertainment (gelassene Aufnahme), discouraging scoffs (entmuthigender Spott), authorized disgrace (berechtigter Schimpf) may kill a whole litter of young asses of them here at once, that has travelled thus far in impudence, only to sit a-sunning in your smiles (kann eine ganze Brut von jungen Eseln, das heisst von denjenigen die hier — d. i. im Sommernachtstraume — geworfen sind, und die Unverschämtheit nur aus dem Grunde so weit getrieben hat, um einen Augenblick sich an eurem Lächeln sronnen zu können, mit einem Male töten — d. i. ihre satirische Wirkung vernichten). Ja das cold entertainment eines guten Gewissens, was kann das nicht? Shakespeare hat mit dieser coolness Nashs ehrlose Erwiderung entgegengenommen; wenn aber der Mensch mit cold entertainment nur renommirt und dabei wie ein Berserker

Der Eine, der der Löwe ist, hat den Beruf zu reden, wenns viele Pfuscher thun! Wie kurz, und doch wie vollkommen schlagend! Schiller sagt im IX. der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen mit unverkennbarer Beziehung zu sich selbst und zu Göthe und dessen Iphigenie: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit; aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling, oder gar ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reisse den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters [1]), und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel [2]) zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den **Stoff** zwar wird er von der Gegenwart nehmen; aber **die Form** von einer edleren Zeit, ja, jenseits aller Zeit, **von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens** entlehnen. H i e r, a u s d e m r e i n e n A e t h e r s e i n e r d ä m o n i s c h e n N a t u r, r i n n t d i e Q u e l l e d e r S c h ö n h e i t h e r a b, u n a n g e s t e c k t v o n d e r V e r d e r b n i s s d e r G e s c h l e c h t e r u n d Z e i t e n, w e l c h e t i e f u n t e r i h r i n t r ü b e n S t r u d e l n s i c h w ä l z e n". Ich schliesse mit diesem Worte, vor dessen majestätischer Sonne die Dunstnebel zerstieben werden, die sich vor unser Auge lagern möchten, um es zu bethören, dass es mit Shakespeares Geiste unvereinbar gewesen, seine rivalisirenden Zeitgenossen in einem dramatisch allegorischen Gemälde anzugreifen, anzugreifen, um seiner Nation die Fahne echter Dichtung aufzurollen und als unwankende Standarte tief in den vaterländischen Boden zu stossen.

---

handelt, dessen Kopf in Brand gerathen ist, so wird ihm dasselbe nichts, gar nichts helfen.

1) Chaucer, Lydgate.

2) Meine folgende Abhandlung wird beweisen, dass Shakespeare wie Göthe Italien aufgesucht hat, um sein Künstlergenie zu zeitigen.

Shakespeare der Kämpfer.

Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer-Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen

von

E. Hermann.

Abtheilung IV.

Die Abfassungszeit des Sommernachtstraums.

Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann & Comp.

1879.

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

IV.

Die Abfassungszeit des Sommernachtstraums.

Die Anstellung einer wissenschaftlichen Untersuchung lässt sich mit dem Ersteigen einer Treppe vergleichen; die Darstellung der gewonnenen Untersuchungsresultate dagegen kann den absteigenden Weg schreiten. Meine folgende Darstellung wird in der That diesen Weg gehen, und zwar hat die Treppe, die ich herab schreite, drei Hauptstufen, denn ich werde nachweisen:

I. dass der Sommernachtstraum das Inaugurationsstück des Globe ist;

II. dass mit hinreichender Sicherheit angenommen werden darf, der Sommernachtstraum sei im Sommer 1595 auf die Bühne gebracht; und endlich

III. dass eine Anzahl verschiedener Thatsachen, zu denen auch Shakespeares Reisen in Italien und auch in Deutschland gehören, zusammengewirkt haben, um die That des Sommernachtstraums bis zu dem angegebenen Zeitpunkte zu verzögern.

I.

Schon Jahre lang, ehe ich meine Studien über den Sommernachtstraum begonnen, hat Hermann Kurz in seinem Werke: Zu Shakespeares Leben und Schaffen. Altes u. Neues. Bd. I (einz.) München 1868, SS. 120 ff. sich bemüht, nachzuweisen, dass Shakespeares Heinrich V das Inaugurationsstück des Globe sei. Dieser vermeintliche Nachweis leidet an demselben Dilettantismus, an derselben kritiklosen Mischung von Reflexion und Phantasie, wie alle sonstigen kurzschen Arbeiten; sie würde unter keinen Umständen Anspruch auf eingehendere Widerlegung haben; jezt aber, wo ich die unwiderleglichen Beweise dafür in

Händen habe, dass meine, aus der innersten Idee und dem Maskencharakter des Sommernachtstraums geschöpfte Hypothese, eben dieses Stück sei das Inaugurationsstück des Globe [1]), wirklich geschichtliche Wahrheit ist, genügt die einfache literarhistorische Notiznahme von Kurzs Beweisversuch an dieser Stelle vollkommen. Den definitiven Beweis für die Richtigkeit meiner Divination liefert Nashs Summer's last Will, wie ich bereits in den Zusäzen zur I. Abtheilung dieses Werkes mitgetheilt habe; und zwar ist es die folgende Passage jenes Machwerkes, welche diesen definitiven Beweis liefert. Solstitium verantwortet sich gegen gewisse Vorwürfe des Sommers mit folgenden Worten:

> Alas, my lord, what gave you me to keep
> But a few days' eyes [2]) in my prime of youth?
> And those I have converted to white hairs [3]);
> I never lov'd ambitiously to climb
> Or thrust my hand too far unto the fire.
> *To be in heaven, sure, is a bless'd thing;*
> *But* Atlas-like to prope heaven on one's back,
> *Cannot but be more labour than delight.*

Es kann nicht der geringste Zweifel darüber aufkommen, dass Nashs „atlasgleich" durch die bekannte Hausmarke des Globe, den Hercules mit der Weltkugel eingegeben ist. Nashs Vorstellung, deren Befremdlichkeit auf den ersten Blick unbegreiflich scheint, bei diesem unpoetischen, phantasielosen Kopfe doppelt und dreifach unbegreiflich, wird sofort erklärlich wie die primitivste und elementarste Vorstellung, deren der Mensch überhaupt nur fähig ist, sobald wir sie mit der Inauguration des Globe und mit Nashs Auf-

---

1) Vrgl. meine Studie, 2. Aufl. SS. 230 ff.

2) Anspielung auf die 4 Tage in Hippolytas Rede Mids.-N. Dr. I. 1.

3) In den Par Tagen habe ich mich so angestrengt, dass ich graue Hare davon gekriegt habe. Die Anstrengung hat, wie der Fortgang beweist, darin bestanden, dass Solstitium = Midsummer-Night — als Diener des aufstrebenden Ehrgeizes „atlasgleich" die Himmelskugel getragen hat. „Aber", sagt Solstit., „atlasgleich den Himmel unser einem aufzubuckeln (to prope on one's back; prope = prop), kann unmöglich anders ausfallen, als dass es mehr Arbeit wie Vergnügen macht.

fassung des Sommernachtstraums überhaupt in directes Causalitätsverhältniss sezen. Nash stellt sich das Solstitium, also den Midsummer, insbesondere die Midsummer-Night, als Himmelsträgerin vor, weil sie Cynthia-Titanias Reich — das Feenreich der theatralischen Künste — gewissermassen auf ihren Schultern getragen. Nash giebt aber mit voller Absicht durch sein „atlasgleich“ dieser Vorstellung eine Form, welche mit grösster Lebhaftigkeit an die Hausmarke des Globe erinnert, weil das Feenreich des Midsummer-Night's Dream nach der Intention des Dichters nicht ein kurz vergängliches, eine flüchtige Vision sein soll, sondern das dauernde Reich des Globe, welches eben durch Shakespeares Dichtung inaugurirt ist. Diese Rede macht es folglich zur Gewissheit, dass auch die übrigen äusserst dunklen Stellen in Summer's last Will sich auf die Inauguration des Globe beziehen, von denen ich dies Abthlg. III, SS. 639 f. N. 10 u. 664, N. 4 behauptet habe. Aus der a. a. O. S. 639 f. N. 10 besprochenen Stelle in Will Summers Prolog ersehen wir aber zugleich die Thatsache, auf welche ich schon in der 2. Auflage meiner Studie, S. 239 aufmerksam gemacht hatte, nämlich, dass der Sommernachtstraum ursprünglich Bestandtheile enthalten hat, welche mit der Einweihung des Globe in unmittelbarem sinnbildlichem Zusammenhange gestanden haben. Das Ballet (jig), von welchem Will Summer in seinem Prologe spricht, ist der Tanz, zu welchem Oberon die Elfen mit den Worten auffordert:

Every elf, and fairy sprite,
  Hop as light as bird from brier;
And this ditty after me
  Sing, and dance it trippingly [1]);

und bei dieser Gelegenheit oben wird das Lied gesungen auf dessen Verlust ich a. a. O. aufmerksam gemacht habe. Der Tanz selbst, auf welchen schon die früheren Worte Oberons vorbereitet haben: We the Globe can compass soon u. s. w. bildet den ästhetisch künstlerischen Gegensaz zu dem bergomasker Tanz der Tragikomödianten; dass er in späterer Zeit eine ganz andere Gestalt angenommen, und dass auch das alte Lied beseitigt wurde, erklärt sich sehr einfach dar-

1) Vrgl. meine Studie, 2. Aufl. S. 237.

aus, dass eben in späteren Jahren auf die Inauguration des Globe keine Rücksicht mehr genommen werden konnte. Nichtsdestoweniger sind dem Sommernachtstraume andere Bestandtheile belassen worden, die mit aller Bestimmtheit auf den ursprünglichen Zweck des Stückes hinweisen, wie ich z. Thl. schon in der 2. Auflage meiner Studie gezeigt habe. Von unserem jezigen Standpunkte aus ist eine Verkennung dieser Stellen nicht mehr möglich. Es sind ihrer zwei:

1. Des Theseus Bemerkuug V. 1:

That have I told my love *in glory of my kinsman* (Gesinnungsgenossen, der ebenfalls mit den Centauren gekämpft hat) Hercules.

Wegen des Verständnisses dieser Stelle verweise ich auf Abthlg. I, SS. 250 ff. Note 1, und füge nur hinzu, dass es der Globe-Hercules ist, welcher den Shakespeare-Theseus aus der Unterwelt errettet hat.

2. Die lezten Worte Oberons am Schlusse der 1. Scene des IV. Actes:

We the globe can compass soon,
Swifter than the wandering moon [1]).

---

1) Vrgl. Abthlg. III, S. 641, N. 4.

Schlegel, Benda und Bodenstedt verstehen übereinstimmend: Schneller als der Mond können wir die Erde umkreisen. Die Worte sagen indess: wir sind in unserer phantasiebewegten Behendigkeit geschickter (swifter) als der eklipsirte (wandering) Mond, im Spiele dem Globe seine rechte Richtung anzugeben (compass). Das compass the Globe weist eben auf das Schlussballet hin, und deutet zugleich — sicher nicht ohne Absicht — einen wesenhaften Unterschied zwischen Shakespeare einerseits und Lyly und Marlowe, sowie deren Gefolge andererseits an: Shakespeares Muse ist in der That eine Globe-Muse, das heisst sie ist in der ideellen Behandlung des Stoffes stets universal; seine Dramen bilden stets eine harmonische Welt in sich, und jeder einzelne Zug derselben ist aus der universalen Betrachtung sowohl dieser kleinen Welt, wie auch der ganzen Menschenseele geschöpft, wie dieselbe sich unter dem Gesichtspunkte derjenigen Idee ausnimmt, um deren Darstellung es dem grossen Dichter grade zu thun ist. Daher bei ihm auch stets dramatisch lebendige Entwickelung. Lylys und Marlowes Schöpfungen dagegen beruhen durchaus auf einseitig empirischer und deshalb ten-

II.

Sobald der Nachweis geführt ist, dass der Sommernachtstraum das Inaugurationsstück des Globetheaters gewesen, würde auch der Nachweis geführt sein, wann der Sommernachtstraum auf die Bühne gebracht ist, wenn — wir nur wüssten, wann der Globe erbaut und eröffnet ist. Das aber ist leider eine recht wenig ausgemachte Frage. Der vorsichtige Gang dieser Untersuchung wird allerdings zei-

---

denziöser Auffassung und sind daher durch ihre empirische Sinnlichkeit zu einseitiger Starrheit verdammt, an dem Fluge idealer Universalität gehindert.

Es sei gestattet in dieser Anmerkung auch noch auf ein weiteres Anzeichen dafür hinzuweisen, dass der Sommernachtstraum mit der Inauguration des Globe im engsten Zusammenhange steht, das aber einen nicht so bindenden Beweis dieser Thatsache gewährt, wie die beiden oben im Texte erwähnten; ich meine die bonefires der Elfen am Schlusse des Stückes. In der 2. Auflage meiner Studie habe ich S. 237 angenommen, nur deshalb habe Shakespeare am Schlusse seines Stückes bonefires durch die Elfen anzünden lassen, weil diese Freudenfeuer einen nothwendigen Bestandtheil der Sommerfeier gebildet haben (vrgl. a. a. O. S. 28); indess das ist ein Irrthum. Der Sommernachtstraum kündigt sich selbst in der Einleitungsscene als „triumph" an (vrgl. Einleitg. S. 3 ff. Note 1); zu diesen sogen. Triumphen, d. h. Festspielen gehörten damals aber auch die Freudenfeuer (bonefires). So z. B. heisst es in Greenes Pandosto (Quelle zu Shs. Wintermärchen) an einer Stelle: They (das böhmische Königspar) had not been married long, but Fortune . . . lent them a son, so adorned with the gifts of nature, as the perfection of the child greatly augmented the joy of their commons, in so much that the Bohemians . . . made *bonefires and triumphs* throughout all the kingdom. — Später heisst es nochmals: The citizens and snbjects of Bohemia, hearing that the king had found again his daughter, which was supposed dead, joyfull that there was a heir apparent to his kingdom, made *bonefires and shows* throughout the city.

Der stricten Verwendung des den bonefires zu entlehnenden Arguments steht nur der Umstand entgegen, dass grade die mitgetheilten Stellen des Pandosto es vollkommen zweifelhaft machen, ob die Veranlassung zur Anzündung von bonefires just grade eine Theatereinweihung gegeben haben könnte; deshalb habe ich dies Argument oben im Texte nicht benuzt.

gen, dass der Sommer des Jahres 1595 höchst wahrscheinlich die Einweihung des Globe gesehn hat; und wir werden andere Umstände kennen lernen, welche mit fast apodicter Gewissheit dieselbe Zeit als die Zeit der ersten Aufführung des Sommernachtstraums erkennen lassen; indess ein directer Urkundenbeweis dafür, dass der Globe wirklich im Sommer 1595 eröffnet ist, ist schlechterdings nicht zu erbringen. Davon kann der Leser sich nicht genauer überzeugen als durch den Umstand, dass K. Elze in der Lage gewesen ist, aus der in Rede stehenden Frage eine wahre camera obscura zu machen. Unter Berufung auf J. H. Fennel, The Shakespeare-Repository, London 1853, S. 4 f., bemerkt derselbe nämlich (W. Sh. S. 249): „Von einigen Gelehrten wird ... für das Globustheater ein hohes Alter in Anspruch genommen, indem es unmittelbar nach 1570 entstanden sein soll. Das wird aus einem Eintrag im Taufregister von St. Saviour's gefolgert, wonach i. J. 1573 dem Schauspieler John Taylor daselbst ein Sohn getauft wurde. Da nun das Globustheater in diesem Kirchspiel belegen war, und die Schauspieler in unmittelbarer Nähe ihres Theaters zu wohnen pflegten, so könnte daraus hervorgehen, dass das Globustheater zu dieser Zeit bereits existirte.“ Jeder Unbefangene wird allerdings zugeben, dass eine solche Folgerung, die auch Elze „nichts weniger als zwingend“ nennt, rein indiscutable ist; indess S. 247 a. a. O. hat Elze der Feststellung der Eröffnungszeit des Globe bereits eine Schwierigkeit in entgegengesezter Richtung in den Weg gelegt, indem er — ich weis nicht auf welche Quelle hin — behauptet, James Burbage, der überhaupt mit der Globegesellschaft in keiner Verbindung stand, — nicht etwa das berühmte Mitglied der Globegesellschaft, Richard Burbage — habe im December 1598 oder Januar 1599 „die Materialien“ des alten, ihm gehörigen Theatre „beim Bau des Globustheaters“ verwandt. An der zuerst allegirten Stelle S. 249 meint er dann, diese Angabe lasse sich mit Fennels Hypothese insofern sehr wohl vereinigen, „als durch die Nachricht, dass die Materialien des 1598/99 abgebrochenen Theatre zum Bau des Globe verwandt wurden, die Frage, ob dies der ursprüngliche Bau war, nicht entschieden wurde.“ Merkwürdig, dass Elze, als er diese Worte zu Papier gebracht, sich — von anderen sehr

erheblichen Einwendungen, die wir bald kennen lernen werden, ganz abgesehen — an die anderwärts von ihm selbst nach Malone-Boswell, Shakespeare's Poems and Plays III. 63 constatirte Thatsache nicht hat erinnern können, dass Paul Hentzner in seinem Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae, die Lage des Globe ganz genau (vrgl. die Stelle bei Alb. Cohn, Sh. in Germ., part I, S. XVIII, Note 2, wo sie vollständiger angegeben ist, als bei Malone) beschreibt, und dass Hentzners Besuch in England just in das Jahr 1598 fällt.

K. Elzes camera obscura können wir somit beiseite schieben. Es giebt indess auch gewisse Hilfstruppen, welche zur Vertheidigung unserer Position heran rücken, die wir aber entlassen müssen, weil sie keine Munition, höchstens Plazpatronen, bei sich führen. Collier nämlich versichert Hist. of Engl. dr. p. III. 296: „We are able to fix with tolerable exactness the date when the Globe . . . was erected by the discovery of a bond dated 22th of December 1593, given by Rich. Burbage . . . for the due performance, on the part of Burbage, of the covenants contained in an indenture of agreement for the erection of that very theatre.“ (Eine wahrhaft harstreubend unbehilfliche Ausdrucksweise: eine Schuldverschreibung für gehörige Erfüllung der Vertragsobligation — covenants — welche in einem Vertrage über ein Uebereinkommen betr. die Errichtung eben jenes Theaters enthalten ist!) „Peter Streete“ — offenbar P. Strent. Elze, W. Sh. S. 248, N. 2 — „was the carpenter employed to the work, which we may suppose was commenced soon after the date of that bond, and perhaps, completed by the summer, during which season only the Globe was used by the lord Chamberlain's servants.“ (Vrgl. auch a. a. O. I. 342.) Wäre das, was Collier hier behauptet, erwiesene Thatsache, so wäre die Frage wegen Eröffnung des Globe so glatt und sicher beantwortet wie bei keinem zweiten der alten londoner Theater. Indess ohne mich auf die höchst persönliche, heikle Frage einzulassen, ob Colliers Erzählung absichtliche Täuschung sei — ein Vorwurf, der bekanntlich bei anderer Gelegenheit gegen ihn erhoben ist (vrgl. Frese, Ergänzungsband zu Shs. dramat. Werken. Berlin 1853, Einltg. S. VI), und der einer

ganzen Anzahl collierscher Publicationen anhaftet, die ebenfalls grade die Geschichte des londoner Theaterwesens betreffen — muss ich doch unverholen erklären, ich halte die Geschichte von diesem Schuldscheine für Humbug. Man braucht nicht einmal Jurist zu sein, um einzusehn, dass jemand, der einen zweiseitigen Contract geschlossen und darüber ein förmliches Instrument errichtet hat, nicht noch ausserdem seinem Mitcontrahenten einen einseitigen Verpflichtungsschein (Schlussschein) betreffend die Erfüllung seiner speciellen Obligation ausstellen wird. Hermann Kurz allerdings, dem die colliersche Bondfabel in seinen Kram passt, weil er dadurch einen Anhalt für seine Hypothese gewinnt, dass Shakespeares Heinrich V, welcher nach ihm ebenso wie die Lustigen Weiber 1595 verfasst ist, das Inaugurationsstück des Globe sei, trägt mit echt dilettantischer Oberflächlichkeit (Zu Shs. Leben u. Schaffen, S. 120 f.) seinen Lesern die Bondgeschichte als ausgemachte Thatsache vor, lehrend, die Ausstellung so unsinniger Schlussscheine habe dem „damaligen Rechtsbrauche“ entsprochen. Aber was kriegt auch dieser Schriftsteller nicht alles in solchen Dingen fertig! Wenige Seiten später (S. 128, Note) lehrt er weiter: „am 18. Juli 1596“ schlössen in Henslowes Tagebuche „die Einträge über die Mitbenuzung seines Theaters durch die Gesellschaft des Lord Kammerherrn“; eine Behauptung, die für jene Datirung der Globe-Inauguration ein tötlicher Faustschlag ist, wie sich bald zeigen wird. Wie schlecht es mit der collierschen Bondgeschichte bestellt ist, geht am klarsten aus folgenden beiden Thatsachen hervor. Collier hängt der ausgehobenen Mittheilung von dieser Geschichte folgende Note an: „I have mislaid my reference to this *printed* document; but I can speak confidently as to its date and import, and that it contains no further information“! Später aber in seinen Memoirs of Edw. Alleyn (S. 35) — welche zuerst 10 Jahre nach der History of engl. dr. p. erschienen sind — versichert er, ohne alle Notiznahme von der früheren Bondfabel er vermuthe, dass der Globe im Sommer 1596 eröffnet sei. Gründe für diese Vermuthung führt er nicht an; indess ist es mir zweifellos, dass sie sich auf die soeben besprochene Annahme stüzt, „Henslowes Einträge über die Mitbenuzung seines Theaters durch die Gesellschaft des Lord Kammer-

herrn“ schlössen am 18. Juli 1596. Wäre diese Thatsache wirklich so gewiss, wie sie Kurz hinstellt, dann wäre allerdings die Eröffnungszeit des Globe fast auf Tag und Stunde ermittelt; doch dem ist nicht so. Aus Henslowes Eintragungen lässt sich zwar erkennen, dass Shakespeares Truppe mit der sogen. Lord Admirals-Truppe seit Juni 1594 in Newington Butts zusammen gespielt hat — ein Umstand, der mit aller Bestimmtheit beweist, dass das Globetheater damals noch nicht bestanden, mindestens nicht Eigenthum der shakespeareschen Truppe gewesen sein kann — wie lange aber dies Zusammenspiel gedauert, lässt sich aus Henslowes Tagebuch schlechterdings nicht erkennen. Colliers desfallsige Annahme ist blosse Conjectur, wie seine betreffende Note zu der in Frage stehenden Stelle des Tagebuchs, sowie seine Ausdrucksweise in Alleyns Memoirs mit voller Evidenz erkennen lassen.

Andere Schriftsteller haben aus Colliers Vermuthung bereits eine feststehende Thatsache gemacht. So zunächst Alb. Cohn (Sh. in Germany, part I, S. XXXIII), der es als ausgemacht hinstellt, dass der Globe vom Juni 1594 bis Juli 1596 erbaut sei; und in noch weit utrirterer Weise J. L. Klein, Gesch. d. engl. Dramas, II. 302, Note, wo ganz genau die Bauzeit (v. 3/I 1594—15/XI 1596) angegeben ist. Nach dem Voraufgeschickten bedarf es keiner Bemerkung darüber, dass auch diese Datirungen, die sich ebenfalls nur auf Henslowes Tagebuch gründen können, ganz unzuverlässig sind.

Schliesslich mag noch erwähnt werden, dass Malone a. a. O. S. 141 aus einer Erzählung des sogen. Wasserdichters John Taylor: „Watermen's Suit concerning Players“ die Vermuthung geschöpft hat, dass der Globe „nicht lange vor 1596“ erbaut sein könne. Auch Collier hat dies Document wegen seiner Erheblichkeit für die Geschichte der londoner Bühnen in seiner History of engl. dramat. poetry mehrmals erwähnt, und speciel die für Malones Vermuthung in Betracht kommende Stelle im III. Bande jenes Werkes S. 319. Es heisst dort: Diese Erzählung wurde 1611, vor dem Brande des Globe im Juni geschrieben, und nachdem der Verfasser constatirt hat, dass die erste Ansiedlung der Schauspieler auf der Bankside in die Zeit fällt, wo ihre

Auswanderung aus London und Middlesex den Anfang genommen, spricht er von ihrer späteren Auswanderung aus diesem Stadttheile — d. h. von der Bankside — und fügt hinzu, dass er dort — scil. auf der Bankside — vordem 3 Theater zu gleicher Zeit gekannt habe ausser dem Bärenhaztheater, nämlich den Globe, die Rose und den Schwan. — Dass sich aus dieser Mittheilung nichts für die Eröffnungszeit des Globe ergiebt, bedarf keiner weiteren Auseinandersezung.

Das sind die Thatsachen, welche die Shakespeareforschung bisher betreffs der Feststellung der Erbauungs- und Eröffnungszeit des Globe ermittelt hat. Der Leser wird ihnen gegenüber erkennen, dass ich recht gehabt habe, die Untersuchung dieses Abschnitts mit der negativen Feststellung zu beginnen, dass es unmöglich ist, die Abfassungszeit des Sommernachtstraums durch die Feststellung der Globeinauguration zu fixiren. Umgekehrt muss der Weg gemacht werden; wir müssen versuchen, die Abfassungszeit des Sommernachtstraums selbständig zu ermitteln, und werden, wie die Dinge liegen, damit zugleich die — an und für sich übrigens interesselose — Eröffnungszeit des Globe fixiren.

Und dieser umgekehrte Weg ist wirklich gangbar, sofern wir nur vorsichtiglich jeden Schritt wohl abmessen.

Der erste grosse und entscheidene Schritt ist der Nachweis, dass der Sommernachtstraum nach 1592 entstanden ist. Glücklicher Weise lässt sich dieser Nachweis mit gradezu unwiderleglicher Bestimmtheit führen, denn wir besizen dafür in Greenes Groatsworth of Wit ein indicium proximum, und in Nash Summer's last Will ein einwandsfreies directes Zeugniss.

Greenes Groathsworth of Wit ist zweifellos erst nach Greenes Tode (3. September 1592) erschienen, und schwerlich erheblich lange Zeit vorher geschrieben, weil sonst Greene durch seine bedrängten Verhältnisse gezwungen gewesen sein würde, dasselbe an irgend einen Buchhändler zu verkaufen. In diesem Pamphlet (vrgl. Alex. Dyce, Rob. Greene's und Ge. Peele's dramat. works. London 1874, SS. 17 ff., bes. S. 19, sowie Sh.-allusion-books, prt. I und Bodenstedt, Zeitgen. III. 59 ff.), welches mit einer romanhaften Darstellung von Greenes Lebensschicksalen beginnt, hat der Dichter in eben

diesem romanhaften Theile auch eine Schilderung der Umstände niedergelegt, welche ihn veranlasst haben, Dramaturg zu werden. Ein Schauspieler hat hinter einem Gebüsch zufällig ein Selbstgespräch belauscht, worin Roberto, d. h. Greene selbst, seine ökonomische Misslage betrachtet; der Schauspieler tritt hervor, tröstet ihn mit der Versicherung, der Noth könne abgeholfen werden, und giebt sich endlich auf Robertos Frage nach seinem Stande als Schauspieler zu erkennen. Hierauf heisst es im Romane wörtlich: Truely, said Roberto, it is strange that you should so prosper in that vaine practice, for that — d. h. „vaine“ — it seemes to me. Your voice is nothing gracious. Nay then, said the player, I mislike your judgement — ich bin entgegengesezter Ansicht —; why, I am as famous for Delfragus [1]), and *the king of Fairies* [2]), as ever was any of my time u. s. w. Ich habe eine Zeit lang vermuthet, diese Stelle könne eine Persiflirung von Shakespeares Oberon enthalten, die sie auch sicher enthalten würde, wenn Rob. Greene die Aufführung des Sommernachtstraums erlebt hätte; indess die folgende Stelle aus Nashs Epistle to the gentlemen Students of the two Universities, welche Greenes Menaphon (1589) vorgedruckt ist, liefert den unumstösslichen Beweis, dass Greene auch nicht entfernt an Shakespeares Oberon gedacht hat. Eben dieser Brief enthält allerdings höchst wahrscheinlich persönliche Angriffe auf Shakespeare, die im folgenden Abschnitte noch zu besprechen sein werden; dass jedoch die folgende Passage desselben, so weit sie hier in Betracht kommt, nicht auf Shakespeare geht, bedarf keines weiteren Beweises. Diese Passage aber lau-

---

1) Es ist mir nicht gelungen, mich über diese Rolle zu unterrichten.

2) Dieser Feenkönig ist das „nebelhafte Etwas“, von dem ich Einleitg. S. 35 gesprochen, das ich aber in der vorigen Abhandlung in keiner Weise berücksichtigt habe. Es ist offenbar die Titelrolle einer alten Vulgärposse, die auf Greenes Oberon, und damit indirect auf den shakespeareschen, nicht ohne Einfluss geblieben sein mag. Shakespeare aber hat sich viel zu bestimmt dem Geiste des Huon genähert, als dass an einen directen Einfluss dieses Possen-Feenkönigs auf den Sommernachtstraum geglaubt werden könnte.

tet wörtlich (nach Sh.-illusion-books I, Introduct. S. X): Sundry other sweet gentlemen I do know — besides Greene and Peele — that have vaunted their pens in private devices, and tricked up a company of taffata fools (Schauspieler) with their feathers, whose beauty, if our poets, d. h. Greene und Peele, had not decked them — die feathers — with the supply of their periwigs — d. h. mit ihren Theaterstücken —, they might have anticked it [1]) until this time up and down the country — auf ihren Rundreisen im Lande — with the *King of Fairies*, and dined every day at the pease-porridge ordinary of *Delfragus*.

Dass Greene in der That auch noch nichts vom Sommernachtstraume gewusst haben kann, erhebt, wie gesagt Nashs Summer's last Will zur Evidenz.

Dass dies Stück unmittelbar nach der ersten Aufführung des Sommernachtstraums geschrieben ist, beweisen folgende Worte des Sommers:

This month have I lain languishing a-bed,
Looking each hour to yield my life and throne.

(Vrgl. Abthlg. III. S. 644, bes. Note 1). Unter diesen Umständen ist es äusserst wichtig, die Zeit der Abfassung von Summer's last Will fest zu stellen. Hazlitt sagt darüber (Dodsley's select collection of old plays, vol. IX, London 1825, S. 13, N. 12): „Dies Drama ... ist nicht vor 1600 gedruckt; aber innere Anzeichen beweisen, dass es wahrscheinlich bereits im Herbst 1592 geschrieben und aufgeführt ist. Verschiedne entscheidende Gründe für diese Zeitbestimmung sind in den Noten zu dem Drama hervorgehoben, von denen die wichtigsten sind: die grosse Dürre, der Ausflug der Königin nach Oxford, und der Ausbruch der Pest. Das Stück ist zu Croydon aufgeführt im Schlosse irgend eines Edelmannes, dessen im Stücke selbst an vielen Stellen gedacht ist [2]). Damals waren die Theater in London ge-

1) So würden sie die Schönheit ihrer Federn lächerlich gemacht haben.

2) Diese Behauptung mag hier gleich in der Note als Irrthum bezeichnet und damit erledigt werden. Hazlitt kann sich einzig und allein auf Will Summer's Worte stützen: the poet is bribed of some that have a mess of cream to eat before my lord go to bed. Vrgl. Abthlg. III, S. 650.

schlossen wegen der grossen Sterblichkeit. S. Malone's Shakespeare, hrsgb. von Boswell, III. 229, Note. Der Prolog unterrichtet uns darüber, dass die Aufführung nicht auf der öffentlichen Bühne stattgefunden hat" [1]). Dieser Ansicht hat sich später Collier, Hist. of Engl. dram. Poetr. III. 221 angeschlossen, und sie wird selbst von Ulrici (Shs. dramat. Kunst. 3. Aufl. I. 152) bestätigt, ja darf überhaupt h. z. T. als communis opinio angesehen werden; denn — niemand hat sich jemals nach Hazlitt die Mühe gegeben, die Chronologie von Nashs Stück gründlich zu untersuchen. Und doch ist Hazlitt vollkommen im Irrthume. Dass Nashs Stück unmöglich vor der Elisabeth aufgeführt ist, daran wird angesichts meiner Analyse desselben (Abtheilg. III, SS. 632 ff.) schwerlich noch jemand zweifeln. Diejenigen Stellen also, welche den Hazlitt zu dieser Ansicht verleitet haben, sind eine reine Mystification, in welcher es auf Shakespeares Verspottung abgesehn ist [2]). Croydon war damals — wie es sich heute mit ihm verhält, weis ich, der ich niemals in England gewesen, natürlich nicht — ein kleiner (8—10 engl. Meilen = etwa $2^1/_2$ deutsche M. von London belegener) Ort, dessen Hauptmerkwürdigkeit ein Pallast des Erzbischofs von Canterbury bildete, welcher demselben zur Sommer-Residenz diente. Hierhin verlegt Nash die Handlung seiner Maske und fingirt deren Aufführung vor der Königin im genausten Einklange mit seinen sonstigen verleumderischen Insinuationen, welche Shakespearen als den sommerlichen Lustigmacher der Königin verdächtigen. Dass Nashs Stück auch nicht im Jahre 1592, sondern erst später gedichtet ist, lässt sich mit aller Be-

1) Auch das ist ein Irrthum. Hazlitt hat Will Summer's Worte vor Augen: 't is no play . . . but a shew. Vrgl. Abtheilg. III, S. 641.

2) Ueberdies hat auch die oxforder Reise der Elisabeth nicht im Herbst, sondern im Sommer 1592 statt gefunden, und es ist gar nicht erwiesen, dass die Königin dabei auch in Croydon verweilt habe. Camden (Annales ad a. 1592) sagt ausdrücklich: Regina *aestivis mensibus* rus profecta, per Oxoniam iter habuit, ubi politissimis orationibus, ludis scenicis, eruditis disputationibus oblectata, aliquot dies haesit.

stimmtheit aus dem Stücke selbst erweisen. Im Sommer 1592 — Hazlitt selbst hat es in seinen Noten zu Summer's last Will aus Camdens Annalen nachgewiesen — herrschte in England so grosse Dürre, dass sogar die Themse einen ausserordentlich niederen Wasserstand hatte. An dieses wirkliche Naturereigniss hat Nash in der Scene zwischen dem Sommer und Sol (Abthlg. III, S. 647) angeknüpft; Sol aber spricht in seiner Vertheidigung von eben diesem Jahre als einem bereits vergangenen; „in the year", sagt er, „she" — der Mond, „*was* eclips'd, when that the Thamse was bare." Auf die Pest kann sich Hazlitt erst recht nicht berufen. Der Brief an seinen Verleger, welchen Nash der 2. Ausgabe seines Pierce Pennyless vorauf schickt, sowie gewisse andere Momente, die hier unerwähnt bleiben können, beweisen allerdings, dass die Pest bereits 1592 ihren Anfang genommen; das Hauptpestjahr war aber damals 1593. Machen schon diese Thatsachen es vollkommen ungewiss, ob das „plague" in Nashs Stück auf 1592 oder 1593 zu beziehen ist, so versinkt überdies ganz unleugbar jede derartige Anspielung in Summer's last Will, chronologisch betrachtet, in Nichts gegenüber meinem unwiderleglichen Nachweise in der vorigen Abtheilung, dass Nashs „plague" eben nur eine Verhöhnung derjenigen Witterungsplage ist, über die Titania II. 1 klagt. Alle chronistischen und annalistischen Andeutungen in Nashs Stück haben somit keinen anderen Werth, als dass sie uns zeigen, dasselbe ist nicht in, sondern n a c h 1592 geschrieben; und daraus folgt wider von selbst, dass der Sommernachtstraum — zweifellos ein auf die Mittsommerzeit berechnetes Drama — u n m ö g l i c h bereits 1592 auf die Bühne gebracht sein kann.

Hiermit haben wir einen bedeutenden Schritt gemacht, dem wir sofort einen zweiten weit leichteren folgen lassen können. Wie schon bemerkt, und wie aus Henslowes Tagebuche [1]) mit leichter Mühe nachzuweisen steht, hat diejenige Schauspielertruppe („Queene's Players"), zu welcher Shakespeare gehörte, bereits Ende April 1593 — vorläufig gleichviel aus welchen Gründen — ihre Vorstellungen in London eingestellt, und hat sie auch während des gan-

1) Henslowe's Diary, S. 5.

zen Sommers desselben Jahres nachweislich nicht wider aufnehmen können, weil die Theater der Pestgefahr halber gesperrt waren [1]). Dass in solcher Zeit der Sommernachtstraum nicht auf die Bühne gebracht werden konnte, habe ich wohl nicht mehr nöthig, zu beweisen. Im folgenden Jahre, 1594, war allerdings die Pestgefahr beseitigt; wir ersehen indess für dieses Jahr aus Henslowes Tagebuche so viel mit voller Bestimmtheit, dass die ehemalige Truppe der Queene's Players keine selbständige Existenz gehabt hat; dass sie sich entweder provisorisch mit der Truppe des Lord Admiral zusammen gethan hat, wie einige Forscher, z. B. Klein, annehmen, denen ich beipflichten möchte, oder dass sie wenigstens mit dieser Truppe zusammen — abwechselnd — ein- und dasselbe Theater (Newington-Butts) benuzt hat. Das war widerum keine Zeit, den Sommernachtstraum auf die Bühne zu bringen. Dazu bedurfte es durchaus einer definitiv geordneten Schauspielergesellschaft mit eigenem Theater, welche ihr bestimmtes Programm mit der Sicherheit aufstellen konnte, wie es Shakespeare im Sommernachtstraume gethan hat.

Wann hat denn nun aber die Bildung und sichere Constituirung dieser Gesellschaft statt gefunden, welche der Sommernachtstraum zweifellos zur Voraussezung hat? Sagen wir hier vorläufig: aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1595. Eine gewisse Passage des Tempest, die ich nicht hier bespreche, sondern als würdigen Schlussstein meiner ganzen Arbeit zu behandeln wünsche, liefert allerdings dafür den entscheidenden Beweis, der uns ermöglichen wird, den lezten entscheidenden Schritt auf dem Wege zurück zu

---

1) Die Thatsache ist jedem Shakespeareforscher bekannt; dennoch habe ich noch keinen einzigen kennen gelernt, der sie in der Shakespearechronologie berücksichtigt hätte. Die gesammte dramaturgische Chronologie der Shakespeareperiode kann sich vernünftiger Weise schlechterdings auf kein anderes Fundament stüzen, als auf die Daten der ersten Aufführungen in London. Demgemäss scheidet das Jahr 1593 aus der dramaturgischen Chronologie Englands ganz aus. Und dasselbe gilt vom Jahre 1603, denn auch dies war ein mit Theatersperre verbundenes Pestjahr, wie ich später zeigen werde.

legen, den wir augenblicklich noch zu gehen gezwungen sind. Hier ist es mir nur noch möglich, zwei Anzeichen aufzuweisen, welche beide als unabhängige aber mit einander übereinstimmende Zeugen ebenfalls dafür sprechen, dass der Sommernachtstraum nicht vor, sondern erst nach 1592 gedichtet sein kann. Das erstere beruht auf der von den namhaftesten Kritikern verspotteten und verlachten Idee, Titanias Witterungsschilderung II. 1 mit wirklichen Witterungserlebnissen Shakespeares, das heisst mit der Witterung des 1594er Sommers in Zusammenhang zu bringen. Noch in der 2. Auflage meiner Studie S. 178 f. habe ich mich mit Zähigkeit darauf gesteift, die Motive Shakespeares zu seiner Witterungsschilderung müssten durchaus empirisch physicalische sein, und habe es unternommen an Stowes Bericht über den 1594er Sommer nachzuweisen, es bestehe eine so vollkommene Uebereinstimmung zwischen den damaligen Witterungs-Phänomenen und den von Titania geschilderten, dass an einer unwillkürlichen Einwirkung dieser Verhältnisse auf Shakespeare nicht zu zweifeln sei. Hätte ich Formans Bericht, den der Leser in Colliers Einleitung zum Sommernachtstraume findet, meinen Deductionen zu Grunde gelegt, die Sache wäre mir wahrscheinlich noch leichter geworden. Ich sehe indess jezt vollkommen ein, dass K. Elze (Abhandlung über den Sommernachtstraum S. 119 ff.) recht hat, eine derartige, durch keine Nebenumstände unterstüzte chronologische Ausbeutung von Titanias Rede als Narrheit [1]) zu behandeln;

---

1) Auch Herm. Kurz hat sich bemüht, der chronologischen Ausbeutung von Titanias Rede einen Riegel vorzuschieben; seine Einwendungen sind aber wider derartig verkünstelt und gesucht, dass sie keinen anderen Effect haben können, als ein eclatantes Beispiel für die kurzsche Methode der Argumentation abzugeben. „Man sollte . . . glauben", lautet sein Stirn faltendes Bedenken (Sh.-Jhrb. IV. 268), „eine Landescalamität" — ein trüber, regnerischer Sommer eine Landescalamität! wenn es sich noch, wie in Nashs Summer's last Will, um eine „Pest" handelte! — „sei in der Anschauung jener Zeit" — Kurz thut grade, als ob er in diesen Dingen ganz genau Bescheid wüsste — „mehr ein Gegenstand für die Kanzel (!), als für die Bühne gewesen; und für die komische Bühne dürfte sie

ja ich muss sogar behaupten, dass meine eigenen Ausführungen über den Zusammenhang von Titanias Schilderung mit Spensers allegorischen Musenthränen (Abthlg. II. SS. 469 ff.) einer solchen chronologischen Verwerthung von Titanias Rede erst recht alle Berechtigung entzogen hat, sofern nicht sehr starke unterstüzende Momente derselben zu Hilfe kommen. Wenn ich also gleichwohl hier den Versuch erneuere, die Witterungsberichte über den Sommer 1594 mit der Chronologie des Sommernachtstraums zu vermengen, so geht aus dem Vorstehenden wenigstens hervor, dass ich es gewiss nicht kritiklos thue, sondern meinen wohl gewogenen Grund dafür habe. Und dieser ist sehr einfach. Wenn Nash in seiner Sucht, dem Shakespeare überall ein Paroli zu biegen, sich ängstlich an bestimmte Witterungsverhältnisse in seiner Maske anschliesst, so geht daraus wohl zur Evidenz hervor, dass auch er — gleichviel ob mit Recht oder Unrecht — angenommen haben muss, Shakespeare habe bei seiner Witterungsschilderung ebenfalls bestimmte reale Ereignisse vor Augen gehabt. Nach den uns überlieferten Witterungsberichten können dies aber eben nur die Verhältnisse des Sommers 1594 sein, wie auch Nashs Anspielungen nur auf den Sommer 1592 passen.

Als leztes Anzeichen dafür, dass der Sommernachtstraum nicht vor 1595 gedichtet ist, möchte ich kaum erwähnen, dass Shakespeare in seiner Antimaske den Hercules des Martin Slater mitgenommen hat, weil diese Feststellung sich auf meine eigene höchst unsichere Ermittelung von Slaters Autorschaft stüzt. Habe ich aber recht, so ist die Thatsache allerdings für die Entstehung des Sommernachtstraums im Frühjahr 1595 unbedingt entscheidend. Denn dass Shakespeare sich mit den Machwerken eines solchen Wichtes noch befassen sollte, nachdem sie längst „passirt" waren, wird niemand glauben mögen.

---

in der Anschauung aller Zeiten ungeeignet sein. Man will im Theater vergessen, was die Gegenwart Drückendes hat." Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen, und nimmt es auch noch so sehr die Miene salomonischer Weisheit an.

III.

Ich komme nun zu einer Frage, die ich streng genommen auf sich beruhen lassen könnte. Ich glaube indess der Leser wird mich wegen dieser Abschweifung nicht tadeln. Es wird sich nämlich zeigen, dass die Fundamente, welche ich durch meine bisherigen Untersuchungen gelegt habe, eine Grundlage von solcher Solidität für die Entscheidung der nun zu untersuchenden Frage gewähren, wie es bisher noch keinem Forscher gelungen ist, sie herzustellen. Und es wird sich ferner zeigen, dass dieselbe von ausserordentlicher Eminenz für die gesammte Shakespearebiographie ist; von solcher Eminenz, dass ich hoffen darf, die Shakespearebiographie, so weit sie ausschliesslich die Künstlerseite betrifft, auf die es ja doch in lezter Instanz allein ankommen kann, aus ihrer bisherigen wolkenhaft ungestaltenen, nebelhaften Region proteischer Hypothesen erlöst zu haben, sofern nur die bevorstehende schwierige Untersuchung glückt. Und Fortuna secunda wird geben, dass sie glückt!

Die Frage selbst, welche hier zu untersuchen ist lautet sehr einfach und bescheiden: **Wie kommt es, dass Shakespeare die Siegerthat des Sommernachtstraums bis zum Sommer 1595 verschoben hat?** Ja, wir können diese Frage sogar noch viel bescheidener dahin fassen: **Wie kommt es, dass Shakespeare nicht schon vor Ende 1592 diese That gethan hat?** Denn dass er von da ab bis zum Sommer 1595 verhindert war, sie zu vollbringen, haben wir bereits im vorigen Abschnitte gesehn; und den dort entwickelten Gründen liessen sich noch einige andere anreihen, von denen hier nur die Rücksicht auf die beiden Todesfälle von Rob. Greene (3. September 1592) und Christ. Marlowe (1. Juni 1593) erwähnt sein mögen. Shakespeare hätte unter keinen Umständen unmittelbar nach Greenes oder Marlowes Tode mit einem Angriffe gegen einen dieser Choragen vorgehn können, sondern musste erst einige Zeit verstreichen lassen, damit der Angriff auch äusserlich den Charakter reiner Objectivität, d. h. den Charakter eines Angriffs auf eine bestimmte Kunstrichtung wahrte, welche noch zahlreiche Vertreter unter den damali-

gen Dramaturgen hatte. Zu dem aber hatte Greenes Tod dem Gabriel Harvey Veranlassung gegeben, seine puritanischen Angriffe auf Rob. Greene, Nash und Consorten zu erneuen, so dass der Harvey-Scandal wider in hellen Flammen aufloderte. Das dauerte bis 1594, wo dann eine Waffenruhe bis 1596 eintrat. Diese Kampfzeit war ebenfalls zu keiner künstlerischen Polemik für verschiedene um die Herrschaft ringende dramaturgische Richtungen unter sich angethan; die Puritaner, welche dem Shakespeare nicht weniger antipathisch waren wie seine eigenen excedirenden Fachgenossen, würden nicht verfehlt haben, Shakespeares Sieg, noch mehr aber seine Angriffswaffen, sich zunuze zu machen. Das Schicksal hat es gefügt, dass Shakespeare sein Kampfstück, das zwischen den beiden kämpfenden Parteien, gleich Oberons hehrer Vestalin, auf sicherer Mittelstrasse herschreitet, in der Zeit hat auf die Bühne bringen können, wo jene beiden Parteien in vorläufiger Waffenruhe zu neuer Rauferei Athem schöpften. Der Harveyscandal war aber schon lange vor 1592 ausgebrochen, und Greene selbst hatte sich mit hervorragender Activität daran betheiligt; so lange Greene selbst noch lebte, würde also schwerlich der Puritanerkrieg Shakespearen abgehalten haben, ein Kampfstück wie den Sommernachtstraum auf die Bühne zu bringen. Die Frage ist folglich, weshalb hat Shakespeare nicht schon 1592 oder 1591 seinen Feldzug eröffnet?

Wollten wir dieser Frage, so wie ich sie hier gestellt habe, direct zu Leibe gehn, so würden wir niemals eine befriedigende Antwort darauf gewinnen. Divide et impera! heisst es hier. Suchen wir vor allen Dingen festzustellen, wann Shakespeares Künstlerlaufbahn begonnen hat, um übersehn zu können, wie viel Jahre der Vorbereitung er bis zu seiner Entscheidungsschlacht gebraucht haben würde, wenn er sie 1592 geschlagen hätte; denn nach dem Voraufgeschickten können wir die Jahre 1593 und 1594 nicht als Vorbereitungsjahre mitrechnen, sondern müssen sie lediglich als Jahre zufälliger Verzögerung betrachten. Sollte sich aber aus der Feststellung des Anfangspunktes von Shakespeares Künstlerlaufbahn, sei es an sich, sei es unter bestimmten obwaltenden Verhältnissen, die ich unten berühren werde, ergeben, dass der so ermittelte „Vorbereitungstermin“ für

Shakespeare zu lang wäre, dann durchforschen wir das uns zu Gebote stehende urkundliche Material, um weiter zu untersuchen, ob wir keine Anhaltspunkte dafür finden, die befremdliche Länge des Termins durch vernünftige, einfache Erwägungen zu erklären.

Gemeiniglich wird die Frage nach dem Beginne von Shakespeares Künstlerlaufbahn mit der Frage confundirt, wann der Dichter seine Vaterstadt Stratford am Avon verlassen und seinen Wohnsiz nach London verlegt habe. Und, da man auf die leztere Frage regelmässig die Antwort giebt: Ende 1585 oder Anfang 1586, so wird auch der Beginn von Shakespeares Künstlerlaufbahn von diesem Termine an datirt. So sagt z. B. Ulrici (Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 236): „Welches das Jahr der Ankunft Shakespeares in London, das Geburtsjahr einer neuen Aera der dramatischen Kunst, (?) gewesen, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Für die allgemeine Annahme zu Gunsten des Jahres 1586 spricht nur die Wahrscheinlichkeit, dass er zur Zeit der Geburt der Zwillinge“ (Februar 1585 uns. Zeitrechnung) „noch in Stratford gelebt haben wird[1]), und dass andererseits eines seiner ältesten Stücke, Titus Andronicus, nach dem Zeugnisse Ben Jonsons, schon um 1587—1588 mit entschiedenem Beifalle aufgeführt ward“. Von dem hier in Bezug genommenen Zeugniss Jonsons abgesehn, auf das ich weiter unten zurückkommen werde, äussern sich wesentlich ebenso Nic. Delius in seiner biographischen Skizze und v. Friesen, Sh.-Studien I. 239 ff., wogegen Gervinus (Sh., 4. Auff. I, 41 und 58) wenigstens der Möglichkeit Raum giebt, dass die Uebersiedlung erst 1587 erfolgt sei; aber freilich ohne für diese Möglichkeit irgend welchen plausiblen Grund beizubringen.

1585 oder Anfang 1586 bis 1592, welch ein ungeheurer Zeitraum für einen Shakespeare, um sein sieghaftes Meisterstück zu schreiben! Und daher, wie ganz unglaublich, dass er sich während dieser ganzen 6 bis 7, ja viel-

---

1) Die Worte, sowie Ulricis sonstige Ausführungen über Shs Uebersiedlung nach London deuten darauf hin, dass Ulrici der auch von K. Elze vertretenen Ansicht zuneigt, dass Sh. nicht erst 1586, sondern schon 1585 nach London gegangen sei.

leicht 8 Jahre zu dieser That nicht aufgerafft hätte. Es ist ohne weiteres klar, hier muss auf Seiten der communis opinio ein starker Rechenfehler vorliegen; Shakespeares Künstlerlaufbahn kann unmöglich schon 1586 oder gar 1585 begonnen haben.

Ich behaupte aber auch unbedenklich, wir haben gar kein Recht, Shakespeares Uebersiedlung nach London in das Jahr 1585 oder 1586 zu verlegen; und ich behaupte ferner mit noch weit grösserer Bestimmtheit, wir haben erst recht kein Recht, den Beginn seiner Künstlerlaufbahn von jenen Jahren zu datiren, und zwar gleichviel, ob in ihnen die Uebersiedlung erfolgt ist, oder nicht. Shakespeares Künstlerlaufbahn ist nachweislich 1589 begonnen gewesen; **dasselbe Jahr ist aber auch das Anfangsjahr seiner Künstlerlaufbahn,** sofern nicht alle Zeichen trügen.

Auf welche Gründe stützt man denn die Annahme, dass Shakespeare bereits 1586 oder gar schon im Vorjahre Stratford verlassen? In früherer Zeit cursirte eine von Malone aufgebrachte Geschichte, wonach Shakespeare i. J. 1587 durch den Schauspieler Thom. Greene überredet sein sollte, zum Theater überzutreten. Die ganze Erzählung war eine hypothetische Combination, darauf gegründet, dass Thom. Greene ein geborener Stratforder gewesen, und dass sich derselbe unter der Lord Chamberlain's Truppe befunden, als dieselbe i. J. 1587 die bekannten, auch von Alb. Cohn an irgend einer Stelle seines Shakespeare in Germany erwähnten Gastspiele zu Stratford gegeben. Diese Hypothese ist in etwas psychologisch abstracterer Fassung in Gervinus Werk über Shakespeare (a. a. O. S. 58 f.) und in psychologisch noch abstracterer Form in des Delius „Biographische Nachrichten“ und endlich von hieraus in v. Friesens Shakespeare-Studien I. 243 übergangen. Es bedarf kaum der Bemerkung, dass dieselbe, der auch nicht das geringste urkundliche Material zur Seite steht, chronologisch ohne allen Werth ist. Man ist indess bei diesem emendirten maloneschen Erklärungsversuche nicht stehn geblieben, sondern hat neue Combinationen ersonnen und durch antiquarische Forschung zu stützen gesucht, welche nicht bloss des Dichters Uebertritt nach London überhaupt begreiflich machen, sondern auch — was uns hier allein interessirt —

den angegebenen Zeitpunkt dieses Uebertritts sicher stellen sollen. Ulrici sagt darüber (Shs. dramat. Kunst, 3. Aufl. I. 233—236): „Wenn man bedenkt, wie drückend die unglückliche äussere Lage, in der er sich befand, auf Shakespeares Seele lasten, wie heftig er sich sehnen mochte, die Schwingen seines Geistes zu entfalten, und welcher Reichthum der Phantasie, des Geistes und Affectes von Natur ihm verliehen war, so ist es nicht zu verwundern, dass er, wie es scheint, in seiner Jugend sich Freiheiten und Ausschweifungen erlaubt hat, die sich vor dem Geseze strenger Sitte nicht rechtfertigen lassen. Es ist daher sehr möglich, dass es bei dem Fehltritte, der seine so frühzeitige und seine Lage nothwendig verschlimmernde Heirath veranlasste, nicht blieb. Dieser erste Fehltritt spricht vielmehr einigermassen zu Gunsten der traditionellen Annahme die ein zweites Vergehen ihm schuld giebt. Rowe und Oldys, welche die über Shakespeares Leben in Stratford umgehenden Sagen zu Ende des XVII. Jahrhunderts sammelten, berichten zwar nur traditionel, aber aus verschiedenen und doch übereinstimmenden Quellen, dass einige ausschweifende junge Leute seiner Bekanntschaft ihn öfter zu Wilddiebereien verleitet hätten. Das gestohlene Wild gehörte einem Landedelmanne, Sir Thomas Lucy auf Charlescote bei Stratford. Shakespeare wurde ertappt, zur Rechenschaft gezogen, und rächte sich für die über ihn verhängte . . . Bestrafung . . . durch Anheftung eines Pasquills an das Thor des lucyschen Landsizes. . . . Die Tradition bringt diese Geschichte in Zusammenhang mit Shakespeares Uebersiedlung nach London. Sir Th. Lucy soll seine Verfolgungen gegen den böswilligen Pasquillanten verdoppelt und ihn dadurch genöthigt haben, in der Hauptstad Schuz vor seinem mächtigen Feinde zu suchen". Aehnlich wie hier hat Ulrici schon in der 1. Auflage seines Werkes (S. 78) die Uebersiedlung zu erklären versucht; damals hat er aber unter der „unglücklichen äusseren Lage" des Dichters, in welcher er das eigentlich entscheidende Motiv zu diesem Schritte sieht, nichts weiter verstanden als die Hemmnisse, welche seine Gebundenheit als Familienvater

und Ehegatte seiner Geistesentfaltung und Geistesverwerthung in den Weg stellten. Anders dagegen wendet er die Sache heute. In einer declaratio authentica, welche er S. 235 der vorstehenden Auseinandersezung folgen lässt, heisst es: „Andererseits indess bedarf es nicht der Annahme ausserordentlicher Ereignisse und Motive, um Shakespeares Entschluss nach London zu gehen, erklärlich zu finden. Zu Anfang des Jahres 1585 hatte ihn sein Weib mit Zwillingen beschenkt. . . . . Diese Vermehrung seiner Familie musste d i e N o t h d e s L e b e n s, m i t d e r e r **aller Wahrscheinlichkeit nach** z u r i n g e n h a t t e, noch erhöhen. Wenn wir bedenken, in welch schreiendem Missverhältnisse demnach sein äusseres zu seinem inneren Leben, der Druck seiner äusseren Lage zu seinem aufstrebenden Geiste und seinem dichterischen Berufe stand, und wenn wir uns erinnern, wie oft in Stratford seit 1569 Schauspielertruppen sich eingefunden und ihre Künste producirt hatten, wie mächtig dadurch Shakespeares Phantasie und seine ohne Zweifel angeborene Lust und Liebe für das Theater erregt werden musste, so erscheint seine Reise nach London“ — um etwas weiteres handelt es sich, wie wir sehn werden, nach Ulrici nicht — „ebenso natürlich, wie etwa Schillers Flucht von Stuttgart nach Mannheim“. Hier tritt uns die „unglückliche äussere Lage“ in der ganz concreten Form der drängenden N a h r u n g s s o r g e entgegen, von welcher die erste Auflage von Ulricis Werk (1839) noch nichts weis. Ganz zweifellos ist diese neuere Wendung der Sache kein Zufall, sondern es liegt derselben eine neuere Wendung der Shakespeareforschung überhaupt zu Grunde. Der erste, welcher die Nahrungsorge hier ins Treffen geführt hat, von der Delius in seiner biographischen Skizze nicht einmal Notiz nimmt, ist Collier. Dieser Shakespeareforscher stellt als der erste Emendator der erwähnten maloneschen Hypothese in seiner Shakespearebiographie im 1. Bande der 1. Auflage seiner Shakespeare-Ausgabe (London 1844), cap. V allerdings hauptsächlich die eheliche Unbefriedigtheit des Dichters und seine durch die widerholten Besuche wandernder Schauspieler in Stratford u. s. w. erheblich gesteigerte Neigung zur Bühne als die eigentlichen Motive seines Abgangs nach London hin, dann aber lässt er im

VI. Capitel (S. CV) die Andeutung fallen, dass der von ihm früher erörterte — vermeintliche — Vermögensverfall von Shakespeares Vater ein coincidirendes Motiv bei der Uebersiedlung gewesen sein könne. Colliers Hypothese war so unzuverlässig, dass sie von Gervinus — mit grössten Fug und Recht, troz aller neueren antiquarischen reitertatio — in allen 4 Auflagen seines „Shakespeare“ als durchaus zweifelhaft bezeichnet ist. (Vrgl. 1. Aufl. I. 74 wörtlich übergegangen in die 4. Aufl. I. 58). Es würde indess gegen die rerum natura verstossen haben, wenn die deutschen, vor allem aber die englischen Antiquare sich nicht in Folge von Colliers Anregung mit jenem Eifer der Pedanterie, der „mit gierger Hand nach Schäzen gräbt, und froh ist, wenn er Regenwürmer findet“, auf den Urkundenwust gestürzt und denselben nach Urkundenbelegen für Shakespeares schlechte Vermögenslage durchstöbert hätten. Diese neue Wendung der Shakespeareforschung ist es, welche den Ulrici bestimmt hat, nunmehr auch seinerseits der „unglücklichen äusseren Lage“ des Dichters die entsprechende Wendung zu geben, die Vermögensverhältnisse desselben, seine Nährerpflichten als Familienvater hätten ihn zur Uebersiedlung nach London gezwungen. Es liegt darin eine gewisse Anerkennung der Forschungsresultate der fleissigen Antiquare; ich bin indess sehr zweifelhaft darüber, ob dieselben Ulricis Anerkennung grade mit grosser Genugthuung entgegen nehmen werden; denn dieselbe bescheinigt ihnen nichts weiter, als dass sie Shakespeares Vermögensbedrängniss „wahrscheinlich“ gemacht, nicht dass sie dieselbe positiv bewiesen haben. In der That verdient die antiquarische Maulwurfsarbeit aber auch nicht einmal dieses Zeugniss. Der Leser findet den ganzen antiquarischen Plunder bei K. Elze, W. Sh. SS. 103—108 in denkbar elegantester und geschmackvollster Weise zusammengetragen. Er wird sich aus Elzes Darstellung überzeugen, dass alle archivalen Nachgrabungen die Frage nicht um eines Hares Breite über dasjenige Niveau erhoben haben, auf welchem sie bereits bei Collier steht. Das einzige, einigermassen haltbare Fundament, auf welchem Elze fusst, ist nämlich die Thatsache, dass Shakespeares Vater im Jahre 1586 einer Execution ausgewichen ist, indem er zeitweilig seinen Wohnsiz von

Stratford verlegte. Wie ist aber ohne die gewaltsamste Supposition möglich, dieser dem Collier längst bekannten Thatsache, die Bedeutung eines so weit greifenden Beweises beizumessen? Etwas weiteres hat aber der antiquarische Sammelfleiss nicht zu Tage gefördert; und diese Thatsache wiegt um so leichter, weil Shakespeares Vater bereits 1592 wider in gebesserten Verhältnissen erscheint. Shakespeares eigene Vermögensverhältnisse sind uns vor seinem londoner Aufenthalte absolut unbekannt; woher sollen wir also die Berechtigung nehmen, sie als drückend schlecht hinzustellen? Ich stimme daher nicht bloss dem Urtheile des Delius (in den biograph. Nachrichten) und v. Friesens (a. a. O. S. 238) bei, dass die Antiquare hier wie in manchen anderen Fällen „ont travaillé pour le roi de Prusse", sondern — um den eigentlichen Grundfehler aufzudecken, den circulus vitiosus zu zeigen, an welchem diese Hypothese gleich vielen anderen leidet — muss ich sogar mit aller Bestimmtheit behaupten, dass Shakespeares Uebersiedlung nach London ihren eigentlichen Ausgangspunkt bildet. Weil Shakespeare nach London übergesiedelt ist, hat man vermuthet, dass dieser Schritt im Vermögensgedränge geschehn, und man hat später ein Par antiquarische Lappen benuzt, diesem Hypothesenkinde ein nettes Kleidchen zu machen. Es geht dies am klarsten aus der hausväterlichen Sorge hervor, mit welcher man bei Besprechung dieser Hypothese niemals versäumt, die beiden unschuldigen Zwillinge anzublicken, deren Erscheinen im Februar 1585 Shakespeares Haushalt in allen Näthen krachen machte. Zwei kleine Würmchen, die Nichts als Luft, Licht, eine kleine Wiege und etwas Milch verlangten! Shakespeare müsste ein wahrer Rabenvater gewesen sein, wenn er sofort nach Hut und Stock verlangt und nach London ausgerissen wäre, als ihm die Hebamme seine neue doppelte Vaterfreude meldete. Ulricis feines Gefühl hat das Unedle einer solchen Haltung auch sehr wohl empfunden und deshalb eben lässt er den Dichter nur eine „Reise" nach London machen, die sich dann freilich in recht abenteuerlicher Weise ausdehnt. Ist hiernach die vermeintliche Nahrungssorge vor dem Richterstule der historischen Kritik überhaupt nicht als ein Motiv zu Shakespeares Abgang nach

London zu betrachten, so kann auch keine Rede davon sein, in ihr irgend welch chronologisches Material finden zu wollen. Indess kann auch sonst keine Rede davon sein, das Geburtsjahr der Zwillinge und das Jahr der drohenden Pfändung gegen Shakespeares Vater als Daten für die Fixirung von Shakespeares Uebersiedlung zu betrachten. Gesezt aber selbst, es hätte die Noth gedrängt, woher — ohne Arroganz — die Berechtigung nehmen, das erste Nothjahr, ja den Anfang dieses Jahres, als Uebersiedlungsjahr zu bezeichnen?

Sind aber die Zwillinge und die durch sie — unschuldiger Weise — gesteigerte Nahrungssorge, kein hier verwendbares chronologisches Material, so besizen wir vielleicht in der Lucyaffaire ein solches, auf welche ja Ulrici ebenfalls verweist? Sehen wir zu!

In einem der planlosesten und confusesten Werke, das jemals meine Augen gesehn, einer systemlosen Aufstapelung allerhand gelehrter und ungelehrter Notizen, welche offenbar durch Halliwells Einleitung in den Sommernachtstraum und dessen Werk über Shakespeares Mythologie angeregt ist, in William Bells Shakespeares Puck und his Folkslore u. s. w. (3 Bde. London 1852—1864) wird der Lucyaffaire ebenfalls gedacht. Bell erzählt nämlich II. 231, dass in einer Sammlung von Nachrichten betr. die Geschichte der Grafsch. Gloucester nebst den angrenzenden Gebieten, darunter auch Stratford, welche der Geistliche Fullmann (gest. 1688) angelegt und sein Amtsbruder Rich. Davies etwa 20 Jahre später fortgesezt habe, versichert werde, Shakespeare sei in Folge der Lucyaffaire „to his great advancement“ gezwungen „his native country“ zu verlassen. Bell, dessen Gaumen offenbar mehr nach Absonderlichem wie nach dem Einfachen und Wahren gestanden, hat diese Worte so gedeutet, als sagten sie, Shakespeare sei durch die Lucyaffaire gezwungen ins Auland zu flüchten, und — da er gern einen recht brillanten Beweis für die Thatsache führen möchte, dass Shakespeare in Wittenberg studirt, zugleich aber sich als „strolling player“ in Deutschlands Gauen herumgetrieben habe — so benuzt er diese Notiz als Grund- und Eckstein dieses freudevollen Baues, dessen schimmernde

Gemächer mit ihren wissenschaftlichen Kleinodien uns in der Folge noch mehrfach ergözen werden. Wann Shakespeares Flucht stattgefunden, hat Bell nicht in Erfahrung bringen können; da indess Collier die Entdeckung gemacht hat, dass wir keinen Aufschluss darüber haben, was Shakespeare in den Jahren 1586—1589 getrieben, wir, die wir doch die Controlleure seiner gesammten Thätigkeit bis aufs Hosenzuknöpfen einschliesslich sind, so hat Bells philosophischer Kopf die Nothwendigkeit erkannt, die ägyptische Finsterniss jener 3 Jahre durch das Licht der Kritik zu verscheuchen; und zu diesem Behufe hat er Shakespeares Studien- oder Zigeunerleben in jene Jahre verlegt. Das ist einfach; aber — geschmackvoll? Der Aufbruch Shakespeares nach „dem Continent" hat allerdings bereits 1585 — nach Bell — stattgefunden, und dieser Forscher lässt es unentschieden, ob bereits im Frühjahr, Sommer, Herbst oder erst im Winter jenes Jahres; das studirende Wanderleben, oder wandernde Studentenleben in Wittenberg hat aber bestimmt — es kommen sonst die 3 Jahre nicht heraus — erst im Jahre 1586 begonnen. Es wäre nun allerdings eine passende Einleitung zu Bells Ausfüllungshypothese gewesen, wenn er Shakespearen nach seiner Ankunft auf dem Continente bis Mitternacht des Sylvesterabends 1586 in Gedanken in einer Poststube des Cotinents hätte sizen lassen, um die nöthigen Wanderkräfte zu sammeln; Bell hat sich indess anders zu helfen gewusst. Der flüchtige Shakespeare eilte zum Grafen Leicester, als dieser 1585 in die Niederlande abging, und liess sich von diesen als Springer oder Tänzer — tanzen kann ja jeder — engagiren. Shakespeare ist der „jestler" Will, den Leicester mit sich von dannen führte. Ich habe diese kleine Anektode voran geschickt, damit der Leser erkennt, dass die Lucyaffaire ein Stoff ist, der sich sehr gut poetisch bearbeiten lässt; denn meine Untersuchung führt mich jezt zu einer anderen poetischen Gestaltung derselben, die sie durch K. Elze (W. Sh. SS. 114—128) (16 Seiten, wass lässt sich darauf nicht alles Herrliches dichten!) erhalten hat, und die uns zugleich zeigen wird, dass auch die Lucyaffaire den gesuchten Aufschluss nicht gewährt, am wenigstens den gesuchten chronologischen.

Aus Elzes sich auf eine reichliche antiquarische Literatur der Engländer und einen Aufsaz von H. Kurz: Die Wilderersage (Sh.-Jahrb. IV. 247 ff.) stüzenden Ausführungen ergiebt sich — so weit sie nicht pure Dichtung sind — nichts weiter, als dass Shakespeare möglicher Weise — meinetwegen wahrscheinlicher Weise — in Lucys Wildpark gewilddiebt hat, eine Möglichkeit, die schon von Gervinus (Sh. 4. Auff. I. 38) in höchst unerquicklich doctrinärer, in der obigen Stelle Ulricis dagegen in sehr einfach natürlicher Weise psychologisch zu begründen gesucht ist, die aber nachträglich von Elze an den erheblichsten Punkten in vollkommen romanhafter Weise zu bloss poetischer Realität ausgestaltet ist. Aus dem wirklich quellenmässigen Theile von Elzes Darstellung ergiebt sich aber, dass Shakespeare durch seine Wilddieberei in Lucys Park nicht in Gefahr gekommen ist, geschweige denn in so dringende Gefahr, dass er hätte flüchten müssen; und es ergiebt sich vor allem daraus, dass gar nicht zu ermitteln steht, wann die Wilddieberei — wenn überhaupt — stattgefunden hat. Elze sagt allerdings S. 129 sehr schwungvoll: „Im Januar 1585 hatte Anna Zwillinge geboren, und, wenn die Vermuthung nicht allzu kühn ist, so hatte Shakespeare den lezten und folgenschwersten Wilddiebstahl begangen, um sich einen Braten zum Kindtaufsschmause zu schiessen“; indess diese „Vermuthung“ ist vom Standpunkte historischer Kritik nicht allein „all zu kühn“, sie ist ein reines Nichts, ein Phantasma, worauf kein chronologischer Schluss gebaut werden kann. Ich muss daher auch hier wider unbedingt dem Delius und v. Friesen beitreten, welche beide die Lucyaffaire bei Shakespeares Uebersiedlung ganz unberücksichtigt wissen wollen. Meinem Gefühle nach würde Shakespeare auch schon durch Rücksichten auf seine Selbstachtung abgehalten sein, aus Furcht vor Lucy in den verachteten Schauspielerstand einzutreten [1]). Grade die Ueberwindung dieses Bedenkens lässt erkennen, dass Shakespeare, der unstreitig ein Selbst-

---

1) Lucy war nachweislich 1586 als Parlamentsmitglied in London. Es bedarf doch wohl keiner Worte darüber, dass auch dieser Punkt der Verwerthung der Lucyaffaire in Ulricis und Elzes Sinne einen Riegel vorschiebt.

beobachter und Selbstkritiker ersten Ranges gewesen — Midsummer-Night's Dream und Tempest! — diesen Schritt nicht jach und hastig, sondern nach reiflicher Ueberlegung gethan hat.

Merkwürdiger Weise lässt Ulrici Shakespeares eheliches Verhältniss bei der Ventilation der Gründe für seinen Abgang nach London völlig ausser Acht. Nicht bloss die bereits angeführten Stellen lassen dies erkennen, sondern auch die folgende Passage von S. 236 a. a. O.: „Ich sage, seine Reise nach London; denn vermuthlich war es ursprünglich nicht seine Absicht, sich dauernd in London niederzulassen; sonst würde er Frau und Kinder mitgenommen haben. Wahrscheinlich wollte er zunächst bloss zusehn ob er nicht in der Hauptstad Mittel zur Besserung seiner bedrängten Lage finde, und nur die Umstände brachten es mit sich, dass er von Jahr zu Jahr in London festgehalten wurde, obwohl er vielleicht Stratford **fortwährend** als seine eigentliche Wohnstätte betrachtete, und fortwährend den Plan hatte, so bald als möglich dorthin zurückzukehren. Dafür spricht wenigstens die Thatsache, dass er seine Familie nicht nach London nachkommen liess, sondern sie nur jährlich ein oder mehrere Male in Stratford besuchte, und dass er die Mittel, die ihm allgemach reichlich zuflossen, frühzeitig und vornehmlich dazu verwendete, sich Grundeigenthum in seiner Vaterstad zu erwerben". Ulrici hat es mit voller Absicht vermieden, sich an dieser Stelle klar und bestimmt über Shakespeares eheliches Verhältniss auszusprechen; er lässt die Möglichkeit eines ungetrübten ehelichen Verhältnisses — im Gegensaz zur, man darf wohl sagen, herrschenden Ansicht — offen, weil ihm die Thatsachen, welche man zum Beweise für Shakespeares eheliches Unglück vorgebracht hat, nicht concludent genug sind. Ausserdem hat Ulrici auch — sein analoges Verhalten gegenüber den Untugenden von Ben Jonson ist dessen Beweis — eine feine Abneigung dagegen, anderer Leute Splitterrichter zu spielen; indess macht dieser Gelehrte in einer Note (a. a. O. S. 233) doch ein Zugeständniss betreffs Shakespeares ehelichen Unglücks, das ich hier nicht übergehn kann; er schliesst nämlich jene Note mit den

Worten: „Indessen ist die Vermuthung", scil. von seinem ehelichen Unglück, „wenn man hinzu nimmt, dass Shakespeare später so lange Jahre von seiner Frau getrennt in London lebte, immerhin nicht unwahrscheinlich". Gedrängt durch die Umstände füge ich hinzu, dass diese Vermuthung sich bis zur Gewissheit condensirt, sobald man erwägt, dass Shakespeare seit seinem Abgange von Stratford sich niemals wider mit seiner Gattin geschlechtlich eingelassen hat, — er würde sonst unfehlbar noch mehr Kinder mit ihr gezeugt haben — dass dagegen sein Romeo und seine Sonette mit voller Bestimmtheit erkennen lassen, dass er während der ersten Zeit seines londoner Lebens noch ein starkes Bedürfniss nach Frauenliebe empfunden, welches sich meiner Vermuthung nach im Romeo ausgeblutet hat, und dann jener unbedingten Enthaltsamkeit gewichen ist, mit welcher der unedle Ben Jonson seinen grossen Gegner im Volpone ebenfalls aufzieht[1]). Einzig und allein der Umstand, dass Ulrici sich der Vermuthung von Shakespeares ehelichem Unglück gegenüber hat kritisch durchaus correct halten wollen, hat ihn gezwungen die concludentesten Thatsachen, die nach strengsten juristischen Begriffen vollzogene Domicilsverlegung nach London in — sit venia verbo — wenig kritischer Weise umzudeuten, und dem Shakespeare einen Plan anzudichten, der ein Widerspruch in sich selbst ist, den Plan nämlich in London sein Heil zu versuchen, und doch — durch eine Reihe von mindestens 21 Jahren! — niemals die Absicht zu haben, dort zu bleiben, sondern durch allerhand Zufälligkeiten, nicht durch Pflicht und Beruf, von Jahr zu Jahr dort zurückgehalten zu werden. Mich deucht, dieses widerspruchsvolle Resultat weist mit gebieterischem Finger darauf hin, dass sein Ausgangspunkt ein grundverfehlter ist; und mich deucht ferner, dass eben dieser Fingerzeig uns zwingt, just die von Ulrici beiseite geschobene Vermuthung zu unserem eigenen Ausgangspunkte zu wählen, damit wir zu gesunden, natürlichen Resultaten gelangen. **Shakespeares eheliches Unglück ist der eigentliche Motor für seine Uebersiedlung nach**

---

1) Ich habe die Stelle als meine Aufgabe nicht berührend unbesprochen gelassen.

London, und damit in weiterer Folge für die Erwählung des Künstlerberufs. **Etwanige realistische Motive, welche mit diesem rein psychischen coincidiren, kommen vom biographischen Standpunkte aus so gut wie gar nicht in Betracht.** Dieses Motiv aber giebt uns allerdings keinen chronologischen Aufschluss darüber, wann die Uebersiedlung erfolgt ist; wohl aber legt es die Vermuthung dringend nahe, dass Shakespeare vor dem Uebertritt zur Bühne eine Periode innerer Seelenkämpfe und Seelenschmerzen — sagen wir eine Periode lähmender Schwermuth — durchgemacht hat. Dadurch muss er zeitweillig an jeder künstlerischen Production gehindert, ausser Fassung, wenngleich äusserlich männlich gefasst, gewesen sein; und es ist deshalb hundert gegen eins zu wetten, dass er nicht viel früher zur Bühne übergetreten ist, als wir zuerst von seinem Künstlerdasein hören, nämlich — wie ich weiter unten zeigen werde — 1589.

Das fängt gut an, mag mancher Leser denken. Versprochen wird uns, uns aus dem Walde willkürlicher Phantasien herauszuführen, und anstatt dessen werden wir in das dichteste Dickicht derselben, in ein wahres Hypothesengestrüpp gezerrt. Nicht also, lieber Leser; ich werde sofort für Lichtung sorgen.

Wie psychologisch scharfsichtig Ulrici die vermeintlichen Motive Shakespeares für seine Uebersiedlung nach London nicht bloss einzeln für sich, sondern ganz besonders in ihrer Zusammenstimmung wägt, dafür legen die kurzen Stellen seines grossen Werkes unwiderlegliches Zeugniss ab, welche ich oben mitgetheilt habe. Dieser Scharfblick jenes Forschers ist mir daher auch — abgesehen von den oben angedeuteten Rücksichten — der eigentliche Erklärungsgrund, weshalb er einer Berücksichtigung von Shakespeares ehelichem Unglück bei dieser Gelegenheit aus dem Wege gegangen ist. Aus solchem Motive waren die tief gehendsten psychologischen Folgerungen zu ziehen, dazu aber hat Ulrici muthmasslich keineNeigung gehabt, weil ihm der muntere Humor eines K. Elze dazu fehlte. Dieser Schriftsteller allerdings hat kein Arg daraus, das eheliche Unglück des Dichters mit der Lucyaffaire und der vermeintlichen Vermögensbedrängniss auf eine Linie zu stellen und (W. W. S. 129) daraus einen „Unfrieden der häuslichen Verhältnisse“ zu machen,

wie es unter tausend unerfahrenen jungen Eheleuten vorkommt, und der allerdings nicht geeignet gewesen sein würde, den Mann zeitweilig innerlich zu brechen, so dass er ausser Stande gewesen wäre, mit jenen Hoffnung und Freude schwellenden Segeln gen London zu schiffen, wie es Elze am Schlusse seiner Lucydichtung (S. 129 f. a. a. O.) im Schwunge seiner lyrischen Begeisterung darstellt. Wem indess diese Gabe lyrischer Erhebung über das zwingend Wahre im Geschichtlichen versagt ist, wer sich daher gezwungen sieht, bei den Thatsachen zu bleiben wie sie sind, wenn es sich darum handelt historische Schlüsse daraus zu ziehn, der wird wohl um die Erlaubniss bitten, vom Pegasus so lange absteigen zu dürfen, bis dass er wenigstens den Thatsachen klar ins Auge gesehn hat. Und ich glaube, ein solcher Beobachter wird zunächst wohl nicht zu dem Resultate kommen, dass wir es bei Shakespeares Uebersiedlung mit nichts zu thun haben als der freudevollen Erhebung eines Dichtergenies. Man sehe den Thatsachen, ich sage Thatsachen, die ich oben angeführt habe, scharf oder auch nur grade und ohne die Brille einer empirisch rationalistischen Lyrik ins Gesicht, und man wird gewahren, dass sie uns von anderen, viel ernsteren Dingen erzählen, wie von blossem häuslichen Unfrieden. Sie erzählen uns mit aller Bestimmtheit, dass seit der Geburt der beiden Zwillinge das Band ehelicher Liebe zwischen Shakespeare und seinem Weibe zerrissen, auf immer zerrissen ist; denn sie lassen uns mit apodicter Bestimmtheit erkennen, dass der junge liebesfeurige Mann, nicht bloss zeitweilig — etwa um die Bedrängniss der Nahrungssorgen nicht zu steigern — sondern für immer sein eheliches Bett gemieden hat. Ein solcher Riss ist schlechterdings nur denkbar, wenn der Ehemann an der geschlechtlichen Unbescholtenheit seiner Frau zweifelt, wenn er weis oder wähnt, durch sie entehrt zu sein. Welch ein ungeheurer Schlag für einen Mann, der — wie Shakespeare ganz sicher — nicht bloss eine Ahnung, nein ein klares Bewusstsein davon hatte, seine Jugend, sein Lebensglück der Ehre der Treulosen geopfert zu haben! Rächend töten oder selbst sterben, dieses furchtbare hamletische Dilemma ist das Loos eines solchen Geistes, besonders wenn sein Gemüth zugleich

voller Ehrgefühl und von lebhaftester Vorstellungsgabe ist, wie es zweifellos bei Shakespeare der Fall war. Die psychische Gestaltung eines solchen furchtbaren Dilemmas kann aber nicht dichterischer Aufschwung, sie kann nichts anderes sein als niederbeugende Schwermuth. Erst wenn die Nebel dieser Schwermuth schwinden, wenn der ganze Mensch wider bei sich ist; erst wenn troz alles schwermüthigen Ernstes das ästhetisch künstlerische Objectiviren der Welt wider begonnen hat, kann davon die Rede sein, dass ein solcher Mensch wider künstlerische Vorstellungen und künstlerische Begabung erhält. Dann aber wird er die Kunst in Folge eben ihrer ästhetischen Reinigungskraft als seine geliebte Retterin begrüssen. Merkwürdig, dass Shakespeare im Hamlet diesen Uebergang aus wahnsinngleicher Schwermuth in die ästhetische Kunstfreude in so unvergleichlicher Weise dargestellt hat! Merkwürdig, dass er in seinem Tempest — ich habe es unparteiisch und ohne Tendenz S. 668 f. in der Note gezeigt — grade diese erlösende Wirkung der echten Kunst so energisch niederschmetternd gegen Jonson verficht! und merkwürdig auch, dass dieser erlösende Zug mit einer so bestimmten, gebieterischen empirischen Sicherheit im Sommernachtstraum hervortritt!

Dass Shakespeare zeitweilig an Melancholie — oder wie man sich unbestimmter ausdrückt, Verstimmung — gelitten, haben schon vor mir namhafte Gelehrte behauptet; und ich bedaure nichts mehr, als dass es noch keinem Mediciner unter den Shakespeareforschern eingefallen ist, die Frage vom technisch medicinischen Standpunkte aus zu untersuchen. Der confuse und kritiklose Bell hat (a. a. O. S. 132—35) die Thatsache für seine Hypothese, dass Shakespeare in Wittenberg studirt habe, zu verwerthen gesucht, indem er unter Berufung auf „Hallam“ behauptet, Shakespeare sei zeitweilig der Melancholie verfallen gewesen, um unter Zuhilfenahme dieser Feststellung zu concludiren: ergo sei Hamlet ein autobiographisches Gedicht, und noch ergoer, müsse also Shakespeare in Wittenberg studirt haben. Jemand, der so concludirt, sezt sich der Gefahr aus, zwar nicht für tiefsinnig, wohl aber für schwachsinnig gehalten zu werden. Ich habe mich indess trozdem die Mühe nicht verdriessen lassen, und den Hallam d. h. Henry Hallam, Introduction to

the literature of Europe in the XVth, XVIth, and XVIIth centuries (4 vols. Paris 1837—39. 8°), vol. III, S. 327 nachzusehn, habe indess dort keinerlei positiven Beweis für Bells Behauptung gefunden, sondern nur ein allgemeines, überdies auch sehr hypothetisches Raisonnement, dass Shakespeare eine Verstimmungsperiode — die bekannte, aber angezweifelte Troilus-u. Cr.-Vertimmungsperiode — durchgemacht habe, weil er mit sich und seiner Vergangenheit unzufrieden gewesen sei. Diese Sachbehandlung leitet indess nicht zu dem entscheidenden Punkte hin, sondern umgekehrt davon ab. Ich darf als psychologisch fest stehende Thatsache voraussezen, dass jedes Genie eine angeborene Temperamentsanlage zur Metancholie hat; und es handelt sich hier um den Nachweis, dass diese — muthmassliche — Naturanlage bei Shakespeare durch schwere Gemüthskämpfe eine solche Nahrung erhalten hat, dass daraus sich die wirkliche Gemüthskrankheit der Schwermuth entwickelt hat. Dieser Nachweis kann aber nicht geführt werden durch allgemeine moralische Raisonnements, besonders wenn dieselben so hausbacken sind wie diejenigen Hallams, sondern lediglich durch vorurtheilsfreie wissenschaftliche Betrachtung von Shkaespeares Werken. Was diese nun betrifft, so wüsste ich allerdings nicht zu sagen, wo grade in den frühsten Werken Shakespeares die Melancholie stecken sollte; da es indess erwiesene Thatsache ist, dass Melancholiker ausgezeichnete Humoristen sind, sofern ihnen nur die Freiheit gelassen ist, eine gewisse Dosis Sarcasmus in ihren Humor zu mischen — ich verweise nur auf den trefflichen Sören Kierkegaard — und da dieser Bestandtheil in Shakespeares Humor in den Jugendstücken und den ersten Stücken der Reifeperiode ganz entschieden nicht fehlt — Prinz Heinz, dessen ihn auf grader Bahn haltende Rückseite unzweifelhaft eine mehr schwermüthige wie humoristische Weltauffassung ist — so wird man eben nicht gut aus diesen ersten Arbeiten Shakespeares gegen mich deduciren können, die ja überdies grossen Theils nur erste Versuche sind, und zu denen auch der gewiss nicht humoristische Titus Andronicus gehört. Ein entschieden schwermüthiger Zug lässt sich aber sofort in Shakespeares bedeutenderen Werken beobachten. Da ist zunächst Romeo. Wie

vollkommen in Schwermuth versunken! bis zur Abhängigkeit darin versunken. Und wie eigenartig motivirt ist diese Schwermuth. Das Verschmähtwerden von Rosalinde, sieht es nicht fast wie ein poetisch umgestalteter autobiographischer Zug aus? Wer nicht genau hinsieht, wird an dem gleichzeitigen Sommernachtstraum keinen Zug der Schwermuth wahrnehmen; wer aber schärfer betrachtet wird ihn gewiss nicht übersehen, obwohl er nur schwach angedeutet ist. Der tiefe sittliche Ernst von Oberons Vision, an welchem jezt schwerlich noch jemand zweifeln wird, ist die Einleitung des scheinbar so leichten luftigen Elfenzaubers; und nachdem dieser Zauber vollbracht, Titania erlöst ist, fordert sie Oberon mit den charakteristischen Worten: Come, my queen, *in silence sad* auf, ihm zu folgen. Dann kommt Hamlet. So kritiklos der Wust auch ist, den Bell zusammengeschleppt hat, darin wenigstens hat er sicher recht, dass Hamlet ein autobiographisches Gedicht ist; nur freilich in einem ganz anderen Sinne wie er meint; in keinem anderen Sinne wie jedes beliebige shakespearesche Stück. Nicht die Fabel des Stückes ist autobiographisch, sondern die Stimmung, z. Thl. jedenfalls auch das Temperament des Titelhelden, und dadurch mag die Fabel selbst hie und da etwas unwillkürlich autobiographisches angenommen haben, worauf es hier indess nicht ankommt. Das aber, worauf hier alles ankommt, ist, dass die Figur eines Hamlet keinenfalls eine gewöhnliche Projection der Phantasie, keinenfalls auch die rein empirische Nachzeichnung einer beobachteten Erscheinung wie etwa derjenigen des Grafen Robert Essex ist; wer den Hamlet, dieses — man weis nicht ob geistesgesunde oder geisteskranke — Hin- und Herschwanken zwischen Wollen und Nichtwollen concipirte, wer so, wie es in Shakespeares Hamlet geschehen, darzustellen vermochte, dass der Held sich instinctiv vor dem Glauben an seinen Argwohn fürchtet, ohne doch die Kraft zu haben, sich selbst über diese Furcht Klarheit zu geben; erst recht aber wer es wagte, die Schwermuth zum tragischen Motive zu machen, indem er seinem Helden es als Schuld beimass, sich aus den erdrückenden Riesenarmen dieser Furie nicht befreien zu können; wer das alles so natürlich spielend fertig gebracht hat, wie Shakespeare, bei dem bedarf

es — wenigstens in meinen Augen — keines weiteren Nachweises, dass er mit dieser Gemüthskrankheit in mannhafter Weise gerungen hat. Ich könnte daher mit diesem Stücke meine Revue schliesen, wenn ich nicht noch aus besonderem Grunde auf den Tempest aufmerksam machen müsste. Dass derselbe von tiefster Schwermuth beherrscht ist, brauche ich nicht noch besonders nachzuweisen. Es widerholt sich hier an Shakespeare derselbe psychische Process, den er am Anfange seiner Laufbahn durchgemacht hatte. Widerum sind es seine höchsten Ideale, die er gefährdet sieht, und widerum bemächtigt sich seiner die riesenarmige Schwermuth; dies Mal aber, um ihn nicht wider los zu lassen, denn die Kampfkraft der Jugend ist ihm geschwunden.

Wenn denn nun aber alle diese Stücke, vornehmlich der Romeo und Hamlet unwiderleglich das Zeugniss ablegen, dass Shakespeare an Melancholie gelitten, dass er namentlich schon am Anfange seiner Laufbahn von dieser düsteren Macht in die Schule genommen gewesen sein muss; in welche Zeit seines Lebens können wir anders den Krankheitsanfall sezen, als in die Zeit nach der Geburt der Zwillinge und bis zu dem Augenblicke, wo wir zuerst von ihm als Künstler hören, das heist zwischen 1585 und 89, wie sich bald zeigen wird? Es ist damit nicht gesagt, dass er die ganze Zeit dieses Zwischenraums an jener Krankheit gelitten und mit ihr gerungen; denn dafür fehlen uns alle Beweise, dass die Krankheit schon 1585 zum hellen Ausbruche gekommen; andererseits lässt sich aber auch nicht annehmen, dass er nicht spätestens 1586 das Verhältniss zu seiner Frau als zerrissen betrachtet, und deshalb wohl Stratford verlassen und sich nach London übergesiedelt hätte. Das Beispiel des Dänen Sören Kierkegaard, welcher an intensiver erblicher Schwermuth gelitten, legt die Vermuthung nahe, dass die Schwermuth zunächst auf Shakespeares Vermögen, sich mit Entschlossenheit für einen bestimmten Beruf zu entscheiden, einen lähmenden Einfluss ausgeübt hat, so dass sein Abgang nach London keineswegs mit der Eröffnung seiner Künstlerlaufbahn zu identificiren ist, wie Ulrici will, am allerwenigsten in jener jugendfreudig hoffnungsseligen Weise damit zu identificiren, wie uns K. Elze am Schlusse seines Lucyromans (W. Sh. S. 129) glauben

machen möchte. Wir werden auch sehen, dass die erste Urkunde, welche sich auf Shakespeares Künstlerleben bezieht, dem Dichter einen mehrfachen Berufswechsel vorwirft; ein Vorwurf, den K. Elze a. a. O. höchst ungerechtfertigt auf Shakespeares stratforder Lebenszeit bezieht, obwohl er, wie ich bestimmt zeigen werde, nothwendig auf den Beginn der londoner Periode bezogen werden muss. Trotz seiner Schwermuth muss sich aber auch während dieser ersten londoner Zeit bei Shakespeare das angeborene Kunstgenie insofern geltend gemacht haben, als es ihn zwang, die Bühne häufig als Zuschauer zu besuchen, und also — die Consequenz ist unabweisbar — mimische und dramaturgische Studien zu machen. Diese Besuche sind es gewesen, welche in ihm mehr und mehr das Licht aufdämmern liessen, dass ihm die Natur mit seinem Kunstgenie eine Kraft verliehen habe, deren unwiderstehliche Macht vermögend sei, seinen geistigen Horizont zu klären, und ihn zwar nicht von seiner Krankheit völlig zu erlösen — eine Erlösung, die ihm muthmasslich ebenso unerwünscht gewesen sein würde, wie sie dem Sören Kierkegaard eingestandenermassen unerwünscht gewesen ist, weil die Schwermuth ein bedeutender Antrieb zum Erhabenen ist — wohl aber zeitweilig über ihre Beklemmungen zu erheben. Und diese Erkenntniss, welche im Hamlet ihre naiv künstlerische Darstellung erhalten hat, ist es gewesen, welche ihn endlich bewogen, selbst Bühnenkünstler zu werden; bewogen, füge ich muthmassend hinzu, weil das natürliche Standesvorurtheil gegen das Histrionenthum gegenüber der Erwägung der befreienden Kraft der Kunst jedes Schwergewicht verloren hatte.

Es ist bekannt, dass Lionardo di Francesco Bruni in seiner Vita di Dante Allighieri versichert: Questa sua principale opera — nämlich die Göttliche Komödie — cominciò Dante avante la cacciata sua — vor seiner ungerechten Verurtheilung und Verbannung wegen Amtsmissbrauchs durch Unterschleif (baratterìa) Anf. 1302 — e di poi in esilio la finì. Es ist ferner bekannt, dass diese Versicherung bei hervorragenden Historikern und Danteforschern Glauben gefunden, schon weil sie dieselbe an sich für wahrscheinlich halten. So z. B. hat Wegele noch in seiner unlängst er-

schienenen 3. Auflage von „Dantes Leben und Werke“ (Jena 1879) S. 388—90 Lionardos Behauptung widerholt und zu rechtfertigen gesucht [1]). Ich hoffe die Zeit noch zu erleben, wo es mir möglich ist, aus der Göttl. Komödie selbst den stringenten Nachweis zu führen, dass die obige Versicherung Lionardos ebenso ein Irrthum ist, wie seine weitere Behauptung, Dante habe als Verbannter sich bei den Versuchen seiner Mitverbannten, das Vaterland durch Waffengewalt wider zu gewinnen, betheiligt, geschweige denn als hervorragender Führer betheiligt. Die Wahrheit ist vielmehr, dass Dantes Fall ein genaues Analogon bildet zu demjenigen Shakespeares, ein Analogon von so bedeutender psychologischer Erläuterungskraft, dass es unumgänglich nothwendig ist, an dieser Stelle darauf hinzuweisen. Diejenigen Ideen, auf denen das poetische Gebäude der Göttlichen Komödie beruht, hat Dante allerdings zweifellos schon vor seiner Verbannung gefasst gehabt, denn es sind die blossen Nuzanwendungen seiner gesammten theologisch philosophischen Lebensauffassung und Lebensrichtung; hierin allerdings weicht Dante von Shakespeare vollkommen ab, dessen gesammter Ideengehalt sich erst in London gestalten, dort erst geweckt werden musste. Die frappante psychologische Gleichheit der Gemüthslage beider Dichter aber besteht darin, dass beide mit voller Sicherheit ihre urkräftige Phantasie als das Instrument erkennen, welches sie dem Abgrunde irdischer Schwermuth entreissen, und zu der paradiesischen Höhe des Ideals führen soll. Dass sich das leztere bei dem scholastisch angehauchten Mystiker Dante wesentlich theologisch, bei dem von nationalem Realismus erfüllten Engländer und Protestanten Shakespeare wesentlich realistisch kathartisch gestaltet, das heisst, dass Shakespeare nicht eine rein phantastisch transcendente Welt aufbaut, sondern „in den Einklang seines Herzens die wirkliche Welt zurücke schlingt“, ist eine durch die Verschiedenheit der Nationalität und Zeit bedingte Abweichung, die hier nicht in Betracht kommt. Das Wesentliche der Ver-

1) Unbegreiflicher Weise schweigt C. Witte in seiner Einleitung zu seinen Erläuterungen d. G. K. über diesen Punkt ganz. Auch sonst wüsste ich nicht, dass er sich darüber geäussert.

gleichung beruht darin, dass beide Dichter durch die Art wie des Schicksals Stimme an sie den Ruf zur Kunst hatte ergehn lassen, eben auf die κάθαρσις — Dante wesentlich auf die moralische, Shakespeare durchaus auf die moralisch ästhetische — gestellt waren, und in Folge dessen grade diesen Gesichtspunkt, der ohnehin ihrem innersten Wesen entsprach, während der ganzen Zeit ihres Wirkens mit unverrückbarem Auge fest gehalten haben. Shakespeare freilich musste sich die Fähigkeit, dies ersehnte Ziel zu erreichen, erst in einigen londoner Lehrjahren erwerben, während Dante seine Göttliche Komödie bereits als fertiger Meister begann und durchführte; aber diese Lehrzeit Shakespeares, die — wie angedeutet — ganz sicher z. Thl. mit in diejenige Zeit seines londoner Lebens fällt, wo er noch nicht zur Bühne übergetreten war, und welcher wohl sicher das Gedicht Venus und Adonis entsprossen ist, müssen als reine Studienjahre betrachtet werden, deren Tendenz darauf abzielt, eben jenes ersehnte karthartische Ziel zu erreichen.

Wann dürfen wir denn nun aber annehmen, dass Shakespeare sich zum Uebertritt zur Bühne entschlossen hat? Ich gebe unbedenklich die Antwort: dasselbe Jahr, in welchem Thom. Nash in seiner „Epistle to the Gentlements Students of the two Universities“, welche der 1589er Augabe [1]) von

---

1) Die Berechtigung dieser Datirung habe ich bereits in den Zusäzen zur II. Abtheilung dieses Werkes (Abthlg. II, Vorrede S. XIII, Zus. z. I, 154 ff. N. 1) nachgewiesen. Liesse sich nachweisen, dass der 1587er Menaphon schon Nashs Brief enthalten habe, so würde darin eine sehr bedeutende Unterstüzung für die herrschende Ansicht, dass Shakespeare mindestens schon 1586 zur Bühne übergegangen sei, zu finden sein, sofern man nur zugäbe, dass Nashs Brief wirklich die von K. Elze u. a. behaupteten Sticheleien auf Shakespeare enthält. Daraus aber würde von selbst mit Nothwendigkeit folgen, dass Elze recht thut, Shakespeares Clerkzeit vor seine Uebersiedlung nach London zu verlegen. Unbegreiflich ist mir daher unter solchen Umständen, dass Elze a. a. O. den Menaphon, und damit zugleich Nashs Brief, einfach von 1589 datirt, ohne der 1587er Ausgabe auch nur einmal zu gedenken; um so unbegreiflicher, da sowohl Collier wie Ulrici den Brief nebst dem Menaphon selbst von 1587 datiren, wie ich a. a. O. gezeigt habe.

Rob. Greenes Menaphon vorgedruckt ist, auf Shakespeares Künstlerschaft stichelt, und damit uns die erste Kunde von dieser Künstlerschaft giebt, also das Jahr 1589. Elze hat (W. Sh. S. 98) die sehr wichtige Stelle mitgetheilt. Sie lautet: It is a common practice now-a-days among a sort of *shifting companions* [1]), that run through every art, and thrive [2]) by none, to leave the trade of Noverint [3]), whereto they were born, and busy themselves with the endeavours of art, that could scarcely latinize their neck-verse [4]), if they should have need; yet English Seneca, read by candlelight, yields many good sentences, as Blood is beggar, and so forth: and if you entreat him far, in a frosty morning, he will afford you whole hamlets, I should say, handfuls of tragical speaches. Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, dass wir keine unbedingte Sicherheit dafür haben, dass diese Passage sich wirklich auf Shakespeare bezieht. Ulrici z. B. berücksichtigt sie gar nicht in dem Abschnitte seines grossen Werkes, welcher Shakespeares Lebensgang darstellt, obwohl er zweifellos nicht bloss die Stelle, sondern auch die Nuzanwendung sehr wohl gekannt hat, welche die neuere Shakespeareforschung seit Ch. A. Brown (Sh's. autobiograph. poems. London 1838) [5]), besonders aber seit Lord John Campbell (Sh's. legal acquirements. London 1859) davon gemacht hat. Auch lässt sich

---

1) Soll offenbar so viel sein wie: diese armen Schlucker; vielleicht auch mit dem Nebenbegriff von: Leute, die sich „auskleiden“, d. h. Komödianten.

2) Die alle Gewerbe (art) durchmachen, und es in keinem einzigen zu etwas bringen.

3) Das „Advocatenhandwerk“. Vrgl. K. Elze a. a. O. S. 99, bes. N. 1.

4) Knittelvers? Sh. hat das Wort nie gebraucht; im gewöhnlichen Wörterbuche findet es sich auch nicht.

5) Vrgl. Elze a. a. O. S. 97, Note 1. Dort wird auch mitgetheilt, dass Nath. Drake in der 2. Aufl. seines Sh. a. his time, Paris 1843. 8°, SS. 21 u. 23 sich dem Brown angeschlossen habe. In der 1. Aufl. desselben Werkes hat er die Stelle noch nicht berücksichtigt, obwohl Malone (Malone-Bosw. II, 107 f.) darauf aufmerksam gemacht hatte, ohne übrigens weitere Consequenzen daraus zu ziehn.

nicht verkennen, dass dieselbe sich allenfalls auf Beaumont ausdeuten lässt, sowie, dass der Umstand, dass Nash mit seinem: „Blood is a beggar" auf eine bestimmte Stelle desjenigen Dichters anspielt, dem seine Höhnerei gilt, der Ausdeutung auf Shakespeare hinderlich im Wege steht. In Shakespeares Werken, wie sie uns überliefert sind, findet sich nirgends eine entsprechende Stelle; und das will weit mehr sagen, als wenn das bei Beaumont oder einem anderen niederen Dramatiker in ähnlicher Lage nicht der Fall ist. Denn dass uns Shakespeares Bühnenwerke, überhaupt seine londoner Dichterwerke, so weit sie in die Oeffentlichkeit gelangt sind, alle überliefert sind, dafür spricht eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit, während eine ebenso grosse Wahrscheinlichkeit bei Beaumont und ähnlichen Dichtern 2. und 3. Ranges für das Gegentheil spricht. Wenn ich mich dennoch über dies leztere Bedenken hinweg seze und Elzes Ansicht, Nash stichele auf Shakespeare, anschliesse, so thue ich es in der Ueberzeugung, dass die Worte „Blood is a beggar", durch welche der unnoble Nash mit seiner gewöhnlichen Vorlautheit seinen Mann kenntlich zu machen sucht[1]) sehr wohl in dem betreffenden shakespeareschen Stücke beseitigt sein können, beseitigt, eben um dem Publicum die höchst überflüssige Kenntniss von des Dichters Vorleben zu entziehen. Hat Shakespeare doch offenbar auch über seinen ehelichen Conflict ein vollkommenes Grabesschweigen beobachtet; und ich halte es nicht für unmöglich, dass es selbst die „Wilderersage" erfunden und in die Welt gesezt hat, um eben dadurch die wahren Motive seines Uebertritts zur Bühne der Oeffentlichkeit zu entziehn.

Wenn ich aber sage, ich trete Elzes Ansicht in dieser Frage bei, so bin ich weit entfernt, damit auch die Argumente dieses Gelehrten zu den meinigen zu machen. Derselbe zeigt auch hierbei wider eine Voreingenommenheit ohne gleichen. Nash stichelt nur darauf, dass sein Mann Clerk eines Notars gewesen, und fügt verächtlich hinzu: zu diesem untergeordneten Berufe — nicht wie Nash zu dem erhabenen Künstlerberufe — sei derselbe geboren. Weil

1) Greenes Groatsworth tadelt mit Fug und Recht diese Unvorsichtigkeit an Nash.

nun aber Lord Campbell den Nachweis geführt, dass von Shakespeares erstem bis zu seinem lezten Gedichte ein jedes ohne Ausnahme eine firme Kenntniss des englischen Rechts und eine entschiedene Neigung zum Gebrauche juristischer Terminologie und rechtlicher Verhältnisse in seiner Bildersprache verrathen, meint Elze, so müsse Nashs Mann auch Shakespeare sein. Als ob Nash dem Manne irgend welche besondere Rechtskenntniss nachrühmte, und nicht vielmehr ihn auch als Clerk unter die Pfuscher verwiese! Ich kann Campbells Nachweis nur als definitive Feststellung der Thatsache betrachten, dass Shakespeare zeitweilig eine ganz ernsthafte juristische Beschäftigung gehabt hat, die auch gewiss ganz einträglich für ihn gewesen ist, da seine Leistungen — nach Campbells Ausführungen — durchaus zuverlässig und nicht unbedeutend gewesen sein können. Dies aber festgestellt, und ferner als selbstverständlich angenommen, dass Shakespeare zu der Zeit, wo Nashs Brief veröffentlicht wurde, bereits zur Bühne übergetreten war — eine Annahme, die keinerlei Widerspruch zu befürchten hat — so zwingt mir die Passage des Briefes die alternative Frage auf: meint Nash den Beaumont oder den Shakespeare? „Allenfalls“ habe ich gesagt, lassen sich seine Worte auf Beaumont deuten, jezt will ich sagen, weshalb dieses Allenfalls sehr wenig für sich hat. Beaumont war ein londoner Kind, sein Vater war richterliches Mitglied des Court of Common pleas in London (K. Elze a. a. O. S. 99 N. 2), hatte also eine hohe Stellung. Beaumont selbst war aber nicht lawyer's clerk, sondern Student at Law, wenn nicht gar schon barrister gewesen. Es ist völlig undenkbar, dass selbst ein Nash die Unvorsichtigkeit in seiner Neigung zu ungerechtfertigten persönlichen Invectiven hätte so weit treiben sollen, einen solchen Mann, dessen Vorleben ihm schwerlich unbekannt gewesen, jedenfalls mit grösster Leichtigkeit zu erforschen war, mit dem Vorwurfe, er könne noch nicht einmal einen Knittelvers lateinisch schreiben, und den Seneca nur in der Uebersezung lesen, zu chicaniren. Ganz und gar sieht es aber nach Thom. Nash aus, einen Mann, dessen Vorleben, Schulausbildung und frühere Leistungen er in keiner Weise kannte, bloss aus dem einfachen Grunde, weil er in ihm einen gefährlichen Rivalen witterte, mit solchen und noch niedrigerern

Schmähungen ohne Bedenken zu verdächtigen, weil ihm ein unglücklicher Zufall die Thatsache in die Hand gespielt hatte, dass dieser Mann vordem sich als Notar-Clerk genährt hatte. Ja, die Thatsache als fest stehend betrachtet, dass Shakespeare praktischer Rechtskundiger gewesen, so bin ich ganz entschieden geneigt, Nashs Angriff auf Shakespeare zu beziehen, wenn auch etwa noch ein dritter oder vierter unter den damaligen Dramaturgen Londons als Concurrent bei der persönlichen Ausdeutung von Nashs Invective neben Shakespeare und Beaumont in Betracht kommen sollte. Bereits das nächste Jahr (1590) bringt Nash wider in seiner Anatomie of Absurditie eine ganze Anzahl unwürdiger Angriffe gegen Shakespeare auf den Markt, welche der Leser bei K. Elze a. a. O. S. 164 zusammengestellt findet; auch lassen die Verhandlungen Shakespeares und Chettles i. J. 1592 betreffs der Autorschaft an der bekannten Invective in Greenes Groatsworth of Wit deutlich erkennen, dass der grosse Dichter den Nash auch für den Urheber dieser unerhörten, vom Zaune gebrochenen Beleidigung gehalten hat, und — wie ich Abthlg. III. S. 679 f. N. 1 nachgewiesen habe — jedenfalls mit Reeht gehalten hat. Nash, der mit Betrand de Born gesagt hat: Ich bin für den Streit, hat es von Anfang an sich zum Gewerbe gemacht, Shakespearen Steine in seinen mühseligen Weg zu wälzen, so dass ms. Es. nicht entfernt daran zu zweifeln ist, dass auch die vorher besprochene Stelle aus dem Jahre 1589 wirklich auf Shakespeare geht.

Wie ich bereits bemerkt habe, sucht Elze die leztere Stelle dadurch für die Annahme, dass Shakespeare spätestens Anfang 1586 zur Bühne übergetreten sei, unschädlich zu machen, dass er ihn — und zwar auf Anordnung seines Vaters — bereits in Stratford bis 1585 die lawyer's clerk-Carrière absolviren lässt; ja in seiner Lucydichtung gestaltet sich der Abgang nach London mit zur Erlösung von dieser „Stubensizerei und Schreiberarbeit.“ Ich begreife nicht, wie der sonst so praktische Elze diese Annahme mit seiner so sehr starken Betonung der grossen Ausdehnung von Shakespeares Rechtskunde hat vereinigen können. Als Clerk eines stratforder Friedensrichters hat er sich diesen Reichthum an Kenntnissen doch wahrhaftig nicht erwerben kön-

nen. Schon dieser Umstand also weist mit Bestimmtheit auf den Aufenthalt in einer grösseren Stad, also auf London hin. Zudem aber sagt Nash auch nicht, dass sein Mann Clerk eines Friedensrichters gewesen sei, sondern er macht ihn zum Clerk eines Notars (notary), ein Amt, das auch bei Shakespeare in der Lucretia und im Kaufmann v. V. erwähnt wird. Ferner aber: die Thatsache, dass niemand, selbst Nash nicht, die geringste Ahnung von Shakespeares ehelichen und sonstigen Familienverhältnissen gehabt hat, beweist am einfachsten, dass über Shakespeares stratforder Leben ein dichter Schleier sorgfältig ausgebreitet ist; der gewissenlose, stets zu Persönlichkeiten bereite und geneigte Nash würde sonst nicht ermangelt haben, diese Thatsachen Shakespearen auf irgend eine Weise vorzurücken, wie er ihm sein „Noverint“ mit harter Schonungslosigkeit vorgerückt und dabei noch durch sein: Blood is a beggar, mit dem Finger auf ihn gewiesen hat — sofern meine obigen Conclusionen richtig sind. Wie also sollte Nash zu der Kenntniss von Shakespeares Thätigkeit als notary-clerk gekommen sein, wenn dieselbe nicht in London ausgeübt wäre? Und endlich: angenommen, Elze hätte doch recht; wie wäre damit zu vereinbaren, dass Nash noch 1589 dem Shakespeare vorrückte, er könne es in keinem Berufe aushalten, nachdem er bereits volle 3 Jahre Schauspieler und Dramaturg gewesen? Das armselige Noverint wäre doch zur Maulschelle auf öffentlichem Markte für Nash geworden, da dieser gestrenge Herr Sittenrichter ebenfalls ein shifting companion war. Es ist ganz unmöglich, Nashs Invective auf einen anderen zu deuten, als einen solchen, der neuerdings in London selbst von der Beschäftigung als notary-clerk zur Bühne übergetreten war; und dass dieser Mann kein anderer gewesen ist wie Shakespeare, dafür liegt noch ein anderes Indicium vor, auf das ich sehr viel Gewicht lege. Ich habe bereits Abthlg. I, SS. 110 ff., N. 3 ein Gedicht besprochen, welches G. Peele als Abschiedsgruss an die Freiwilligen verfasst hatte, welche am 18. April 1589 aus dem Hafen von Plymouth in See stachen, um das Königreich Portugal wider von der spanischen Herrschaft zu befreien. Das Gedicht kann nicht wohl vor Anfang März jenes Jahres gedichtet sein. Wie ich a. a. O. gezeigt habe,

nimmt nun aber dies Gedicht die sorgfältigste Rücksicht auf die damaligen Theaterverhältnisse und — gedenkt dabei mit keiner Silbe Shakespeares. Hieraus aber ist mit aller Sicherheit zu schliessen, dass Shakespeare damals noch ein unbekannter Name war. Denn wenn es auch Wahrheit sein mag, was Collier in irgend einer Note irgend einer der 3 Bände seiner History of engl. dramatic poetry sagt, dass nämlich aus dem Schweigen der Dichter derjenigen Zeit, von welcher hier die Rede ist, über Shakespeare, noch kein Schuss auf seine Unbekanntheit gezogen werden dürfe; so liegt doch wohl auf der Hand, dass ihn Peele bei solcher Gelegenheit in solchem Zusammenhange nicht hätte mit Stillschweigen übergehen dürfen, wenn er damals wirklich schon sich auf die eine oder andere Weise hervorgethan gehabt hätte. Auch ist doch wohl klar, dass Nash die unverschämten Invectiven der Jahre 1589 und 90 nicht gegen ihn gewagt hätte, wenn dies der Fall gewesen wäre[1]).

Nun wird man mich freilich auf das oben S. 708 erwähnte Zeugniss Ben Jonsons hinweisen, dass Shakespeares Titus Andronicus bereits 1587 oder 88 mit Erfolg gegeben sei. Der Leser wolle indess nicht übersehen, dass nach Ulricis Mittheilung Ben Jonson seiner Sache selbst nicht mehr so ganz sicher gewesen ist. Die Mittheilung selbst ist erst 1619 an William Drummond bei Gelegenheit eines Besuchs gemacht, und zwar rein aus dem Gedächtniss ohne schriftliche Aufzeichnung. Zwischen 1587 und 1619 liegen volle 32 Jahre, die es sehr möglich erscheinen lassen, dass Jonson 1589 mit 1587 oder 88 verwechselt hat.

Ob Shakespeare die Jahre 1586—88 ausschliesslich mit clerkischer Thätigkeit, oder auch mit Schulmeisterthum (?) und — à la Chettle — mit Schriftsezerthum ausgefüllt hat, erscheint von meinem Standpunkte aus so völlig gleichgiltig, dass ich über die desfallsigen Hypothesen, über welche der Leser in Elzes William Shakespeare die nöthigen Nachwei-

---

1) K. Elzes Argument (W. Sh. S. 164), Nash sei gegen die Harveys u. a. noch viel dreister aufgetreten, müsse also wohl vor Sh. schon Respekt gehabt haben, besagt gar nichts. Mit diesen Leuten lag er in gegenseitiger Fehde, während er gegen Sh. den motivlos herausfordernden Klopffechter spielte.

sungen findet, mit demselben Stillschweigen hingehe, wie Ulrici. Dass indess meine Feststellung, Shakespeare sei 1589, aber nicht früher, zur Bühne übergangen, habe jedoch schon Jahre lang vorher als Geschäftsmann in London existirt, vollkommen richtig ist, ist mir auch noch von einem anderen Gesichtspunkte aus völlig zweifellos.

Die heutige Shakespeareforschung — Ulrici nicht weniger wie Elze — stellt es als ausgemachteste Thatsache hin, dass Shakespeare mit aussergewöhnlicher Schnelligkeit sein Glück als Künstler gemacht habe. Zum Nachweise dessen beruft sich Ulrici, der wie wir sahen Shakespeares Laufbahn spätestens Anfangs 1586 beginnen lässt, als erstes Ruhmeszeugniss auf Greenes Groatsworth of Wit — 1592! (a. a. O. S. 238.) Wo hier die „Schnelligkeit" steckt, vermag ich nicht zu erkennen. Elze, der seine Lucydichtung sicher so eingerichtet haben würde, dass Shakespeare mindestens bereits 1584 nach London entwischt wäre, wenn nicht die Geburt der Zwillinge als fataler Störenfried und Hemmniss dazwischen getreten wäre, beruft sich wenigstens noch auf die beiden Invectiven Nashs aus den Jahren 1589 und 90, die ich oben besprochen habe; indess auch nach seiner Darstellung hat Shakespeare es in seinen — vermeintlich — ersten 3 Künstlerjahren (1586—88) noch nicht dahin gebracht, irgend einer Menschenseele ein Zeugniss offener Anerkennung abzuringen; 1589 aber ist er endlich so weit gekommen, dass ihn wenigstens Nash als verbummelten Thunichtgut von Notariatsschreiber anknurrt, und 1590 sogar schon bis zu der Höhe, dass dieser selbe Nash ihm etwas Grünspan an die Suppe quirlt. In der That eine rapide Carrière! Wer an diese Sorte von Argumentation nicht durch langjährige Uebung gewöhnt ist, muss unwillkürlich denken, die Herren sprechen ironisch. Indess dieselben thun das nicht; sie gehen nur von einer Praemisse aus, die sie nicht einmal aussprechen, und diese Praemisse ist nichts anderes als Colliers leidiges Auskunftsmittel, Shakespeare sei schon in der Zeit ein berühmter Mann gewesen, wo es noch niemand bezeugt hat. Dass einem Ulrici bei seinem kritischen Scharfblicke die sehr nahe liegenden Frage nicht aufgestossen sein sollte, woher man dies ohne zeitgenössisches Zeugniss wissen könne, be-

darf keiner Erörterung. Er muss folglich von besonderen Erwägungen über dieses Bedenken hinweg geleitet sein; diese aber laufen — meinem Vermuthen nach — auf eine neue Supposition hinaus. Colliers Behauptung nämlich hat lediglich dann einigen Sinn, wenn man von der pessimistischen Voraussezung ausgeht, der bekannte Künstlerneid habe Shakespeares Namen absichtlich unterdrückt. Dann gewinnen allerdings jene Daten einen anderen Werth, indem man deducirt: bereits 1589 hatte er es so weit gebracht, dass das Schweigsystem nicht mehr zu halten war. Abgesehen davon indess, dass grade die Beweisstellen aus den Jahren 1589—92 einer solchen Ausdeutung nicht eben günstig sind, so bleibt hier immer noch das sehr erhebliche Bedenken übrig, dass Shakespeares Rivalen gar nicht in der Lage waren, seinen Namen zu unterdrücken. Der öffentliche Ruhm des Künstlers hängt nicht vom engen Kreise seiner Fachgenossen, sondern vom Publicum, und dadurch in lezter Instanz von der Nation ab. So lange das Publicum sich nicht für einen Künstler interessirt, von ihm und für ihn nicht enthusiasmirt ist, so lange ist er nicht anerkannt oder gar berühmt. Selbst bei Ulrici also ruht die Annahme von Shakespeares schnellem Emporkommen keineswegs auf historisch diplomatischem Nachweise, sondern ist blosse Folgerung ad hominem, die man schlecht und recht scheinbar diplomatisch zu stüzen versucht hat, nicht beachtend, dass bei den sonstigen chronologischen Annahmen betreffs des Anfangspunktes von Shakespeares Künstlerlaufbahn, man streng genommen durch den diplomatischen Scheinbeweis das Gegentheil von dem bewies, was man beweisen wollte. Da aber die zu beweisende Thatsache a priori so vollkommen einleuchtend war, dass sie von vornherein als Axiom dastand, so hat die über den Schriftstellern stehende Kritik bisher den Scheinbeweis passiren lassen. Ganz anders dagegen kommt das Ding von meinem Standpunkte aus zu stehen. War Shakespeare schon vor 1589 ein eifriger Theaterfreund, so hatte er bei seinem Eintritte in die Künstlerlaufbahn 1589 bereits so bedeutende Studien gemacht, um sich sofort bemerkbar zu machen. Und das hat er nach meiner — wie ich glaube wahrheitsgetreuen — Darstellung wirklich gethan. Die Beweise

davon fallen uns Schlag auf Schlag in die Hände. Gleich im 1. Jahre die Attaque von Nash, welcher im 2. Jahre — Nash that das einmal nicht anders — die Fortsezung folgt. Wie ich bereits Abthg. II. S. 491 ff. und Zusas zu derselben Abtheilung S. 498, N. 2 nachgewiesen habe, haben wir auch schon in Spensers Thränen der Musen ein anerkenndes nationales Zeugniss für Shakespeares hervorragende Künstlerschaft in dramaturgischer wie mimischer Beziehung, welches ebenfalls sich auf diese beiden Erstlingsjahre von ihm bezieht. Im Jahre 1592 folgt widerum eine boshafte Attaque des Neides in dem bekannten Pamphlet Greenes Groatsworth of Wit, die ich sofort noch einer kurzen Sonderbesprechung unterziehn werde. Dann wider ein neues nationales Zeugniss in Spensers Colin Clout, gepart mit einem Zeugniss des besiegten, ohnmächtig zähneknirschenden Hasses in Nashs Summer's last Will. Etwa 2 Jahre später (1597) in der Scourge of Simonie ein dem Romeo und Richard III. entlehntes Zeugniss für Shakespeares allgemeine Volksbeliebtheit, welchem endlich seit Meres Palladis Tamia (1598) immer allgemeinere und häufigere Beweise von Shakespeares Herrscherthum und Allgemeinbeliebtheit als nationaler Dramaturg auf dem Fusse folgen.

Ich denke, so gewinnt die Sache nicht bloss ein natürlicheres, nein ein wirklich natürliches Gesicht; und ich denke ferner, diese kurze Aufzählung ist die beste Kritik von Colliers Supposition, die Zeigenossen seien der Erwähnung Shakespeares anfänglich neidisch aus dem Wege gegangen. Da aber das Jahr 1586 sich in der heutigen Shakespeareforschung festgesezt hat wie ein unvertilgbar wucherndes Unkraut, so sei auch an der Invective des Groatsworth noch die effective Unmöglichkeit dieser Datirung dargethan; wie ich hoffen darf mit solcher Klarheit und Sicherheit dargethan, dass es Staunen erregen soll, wie die Anhänger jener Datirung just dies Document als einen Beweis für das schleunige Aufblühen Shakespeares haben anführen können.

Ich darf die viel besprochene Passage als bekannt voraussezen. Was uns zumeist daran interessirt, ist die Bezeichnung Shakespeares als „upstart crow“. Elze selbst

fragt in seiner Abhandlung über die Abfassungszeit des Sturms (Abhandlung. S. 242) einigermassen naiv: „Enthält nicht das „„an upstart crow““ den Beweis, dass Shakespeare diese“ — im Groatsworth betrauerte — „Höhe innerhalb weniger“ — nach ihm sieben! — „Jahre erstiegen hatte?“ Richtiger wäre die Frage gefasst: Beweist nicht jene Bezeichnung, dass Shakespeares Emporkommen damals noch neueren Datums war? Und das ist auch ganz entschieden zu behaupten. Wäre Shakespeare schon Mitte der 80er Jahre plözlich emporgekommen (upstart), so dass er bereits — wie Elze (W. Sh. S. 131) offenbar mit Rücksicht auf die oben besprochene Stelle aus Nashs Epistle will — 1589 einen Hamlet auf die Bühne gebracht gehabt hätte, so würde 1592 die Verwunderung über sein Emporkommen sich bereits so weit gelegt haben, dass eine handliche Dosis Nonsens dazu gehört hätte, ihn noch immer als „upstart crow“ zu bezeichnen. Indess Elzes Verwerthung der Stelle grade in seinem — und auch Ulricis — Sinne gewinnt ihr volles Licht erst, wenn man einige biographische Jahreszahlen berücksichtigt, welche grade diejenigen Personen betreffen, von denen und bei denen Shakespeare hier als „upstart crow“ denuncirt wird, nämlich den Greene, Marlowe, Nash und Peele. Greene selbst, war 1583 — nach Alex. Dyce — noch Student in Carehall; er kann seine Künstlerlaufbahn nicht vor 1584 begonnen haben. Marlowe hat sie — nach Ulrici Shakesps. dr. Kunst, 3. Aufl. I. 177 — 1586 begonnen, und Nash, der im Groatsworth selbst noch als „young“ Juvenal[1]) bezeichnet wird, entschieden noch später. Der einzige Peele ist jedenfalls vor Greene noch zur Bühne übergegangen — er soll nach Dyce anfangs Schauspieler gewesen sein —; aber grade dieser kommt für uns nicht in Betracht. Nun denke man sich Shakespearen seit Anfang 1586 — um nicht mit Elze zu sagen 1585 — an der londoner Bühne als activen Künstler, und dann in dieser Gesellschaft denun-

1) An dieser Thatsache lässt der Sommernachtstraum keinen Zweifel mehr; ich stelle sie daher hier als zweifellos hin, obwohl selbst Ulrici und Dyce in dem Juvenal des Groatsworth nicht Nash sondern — wegen des Looking-glass — Lodge sehn wollen.

cirt als „upstart crow“ mit dem Zusaze — wie ich jezt zu weiterer Illustration hinzufüge — „beautified with *our* feathers“! Die Sache wird noch pikanter, wenn man berücksichtigt, dass eben in diesem lezteren Zusaze vielfältig von der gelehrten Shakespeareforschung der Vorwurf des Plagiats gefunden wird. Man bringt die Worte „beautified with our feathers“ nämlich mit einer durchaus im Stile Nashs gehaltenen Anspielung auf den jezigen III. Theil von Shakespeares Heinrich VI. in Verbindung, welche die Invective enthält, und schliesst daraus, es solle dem Dichter mit mehr oder weniger Grund grade der Vorwurf des Plagiats betreffs dieser Historie gemacht werden. 1592 also soll der so rapide emporgekommene Dichter noch nicht über den Vorwurf des Plagiats erhaben gewesen sein! Der Vorwurf ist zweifellos, wie auch Ulrici annimmt, ungegründet; der Sinn der Worte „beautified with our feathers“ ist nicht anders zu verstehn, als: die uns ins Handwerk gepfuscht hat; indess ist der Ausdruck — sicherlich mit absichtlicher Perfidie — so gewählt, dass er den Verdacht des Vorwurfs des Plagiats zu enthalten scheint. Die sorgfältige, quellenmässige Untersuchung dieser Frage wird diese Thatsachen zur Evidenz erheben; und daraus wider werden wir — angesichts aller uns sonst bekannten Thatsachen, sowie des ganzen Zusammenhangs der Groatsworth-Invective — ein ferneres schlagendes Argument für die beiden Thatsachen entnehmen müssen, dass Shakespeare um 1592 zuerst seine bedeutende Ueberlegenheit fühlbar gemacht hat, und dass dies nach verhältnissmässig sehr kurzer Zeit seit Beginn seiner professionellen Künstlerlaufbahn geschehn sein muss. Untersuchen wir daher auch diese interessante Frage.

Dass der III. (wie auch der II.) Theil von Shakespeares Heinrich VI. eine Originaldichtung desselben ist, haben die ausgezeichneten Nachweisungen Ulricis (in dem Aufsaze Chr. Marlowe und Shs. Verhältniss zu ihm — Sh.-Jahrb. I. 57 ff. — und später im III. Bande seines grossen Werkes im Schlussabschnitt: Ueber einige Dramen Shs. von zweifelhafter Echtheit) für uns Deutsche vollkommen ausser Zweifel gesezt. Wer der Wirkung einer abstracten Deduction in solchen Dingen überhaupt zugänglich ist, kann sich Ulricis harscharfen, siegreichen Gründen unmöglich entziehn. Die heutige Shakespeareforschung vertraut indess

im grossen Ganzen mehr den formalistisch antiquarischen Beweisen, wie den — noch so scharf und kritisch geführten — ästhetischen, und wird daher gewiss nicht ohne Befriedigung einen derartigen Beweis in der in Rede stehenden Frage entgegen nehmen. Ein solcher Beweis aber ist zu liefern; ich habe die Frage nur deshalb hier aufgenommen, um ihn zu liefern, und auf diese Weise gewissermassen ein formales Supplement zu Ulricis abstractem Beweise zu liefern. Es lässt sich nämlich positiv nachweisen, dass zu Greenes Lebzeiten, resp. zu derjenigen Zeit, wo die Groatsworth-Invective verfasst ist, nur ein einziges Stück, nicht zwei, existirt haben, auf welches die — weiter unten zu besprechende — Anspielung in jener Invective passt. Hat es aber damals nur ein solches Stück gegeben, und wird — wie unleugbar — dieses Stück in der Anspielung als shakespearesch bezeichnet, so folgt daraus von selbst, dass der Verfasser der Invective den Shakespeare in Bezug auf dieses Stück nicht als Plagiator, sondern als Originalverfasser hat bezeichnen wollen, andeutend freilich, dass die plözlich aufschiessende Krähe (upstart crow), den Marlowe und Greene ihre Künste abgelauscht habe. Diese nicht unbedingt lügnerische Andeutung lässt sich auch recht wohl verstehen; sie ist darauf berechnet, die Superiorität jener Dichter über Shakespeare zu wahren; und zwar zu wahren zum erheblichsten Theile aus Erwerbsinteresse.

In Henslowes Tagebuch (S. 22) findet sich unter dem 3. März 1591 (d. h. 1592) ein Heinrich VI. aufgeführt, und dieses sichtlich populäre Stück, das vom 3. März bis 19. Juni jenes Jahres 13 Mal gegeben ist, kein einziges Mal aber so geringen Ertrag gebracht hat wie Greenes Orlando oder Friar Bacon in demselben Jahre, könnte es recht wohl sein, was den Zorn des Verfassers der Invective im Groatsworth gereizt hat. So viel mir bekannt, ist es bisher allerdings noch keinem Shakespeareforscher eingefallen, Henslowes Notiz mit dieser Invective in Beziehung zu sezen; die Vermuthung, dass Henslowes Heinrich VI. der jezige III. Theil von Shakespeares gleichnamigem Stücke ist, auf den auch der parodirende Vers der Invective: a Tygers hart wrapt in a player's hide, hinweist, liegt indess sehr nahe. Dass Henlowes Stück ein shakespearesches ist, wird eigentlich allgemein angenom-

men, obwohl keinerlei Beweise dafür vorliegen. Schon Malone hat es behauptet; aber freilich, da er die Echtheit des II. und III. Theiles von Shakespeares Heinrich VI. bestritt, so konnte er Henslowes Notiz nur auf den I. Theil beziehn, was auch den Beifall von Collier und Dyce gefunden, dagegen aber den — freilich nur theilweisen — Widerspruch von Halliwell hervorgerufen hat. Wenn nun aber — wie sofort auf die angedeutete diplomatisch antiquarische Weise bewiesen werden soll — auch der jezige II. und III. Theil von Heinrich VI. echte Originalwerke Shakespeares sind, so könnte höchstens die — überdies keineswegs ausgemachte [1]) — Thatsache einen hinreichenden Grund für ihre Ausschliessung von der Identification des hensloweschen Stücks abgeben, dass dasselbe von Henslowe als Novität bezeichnet ist, was sie damals entschieden nicht mehr waren, während der I. Theil nach Ulricis Annahme in der That etwa 1591 entstanden sein müsste. Indess dass Shakespeare für eine fremde Truppe geschrieben haben sollte, ist unglaublich; ebenso unglaublich, dass seine eigene Truppe seine Stücke an eine fremde abgetreten haben sollte, bevor sie dieselben vollständig ausgenuzt hatte; die Identität des hensloweschen Stückes mit einem shakespeareschen zugeben, heisst folglich zugeben, dass es keine Novität in eigentlichem Sinne gewesen; und wenn es Henslowe gleichwohl als solche bezeichnet, so kann damit nur gesagt sein, dass es vorher auf seiner Bühne noch nicht aufgeführt ist. Vielleicht meint aber der eine oder andere Shakespeareforscher, der Umstand, dass Henslowe das Stück nur als henry oder harry VI. schlechthin, nicht als Theil eines Historiencyclus bezeichne, widerspreche seiner Identification mit dem III. Theile von Shakespeares Heinrich VI. Indess wir wissen positiv, dass lezteres Stück noch 1595 in einer anonymen Quarto erschienen ist unter dem selb-

1) Es kommt bei Henslowe sehr häufig vor, dass er ein „ne“ vor ein Stück sezt. Collier hat dies ne überall als „new“ = Novität gedeutet. Das mag richtig sein; gewiss ist es aber nicht. Meine folgende Darstellung betreffend den vermeintlichen Novitätscharakter von Henslowes Heinr. VI. ist übrigens keineswegs dem Ulrici entlehnt; ich bin völlig selbständig zu demselben Resultate gekommen wie Ulrici, und darf darin einen nicht wenig beglaubigenden Umstand finden.

ständigen Titel: *The true Tragedie* of Richard Duke of Yorke, and the death of good King Henrie the Sixt, with the whole contention between the Houses of Lancaster and Yorke u. s. w. Erst in einer Quarto von 1619 — also 3 Jahre nach Shakespeares Tode — sind der II. und III. Theil Heinrichs VI. als zusammengehörig behandelt; aber auch dort fehlt noch der I. Theil. (Elze, W. Sh., S. 393). Der Text der Quarto von 1595 ist von Delius in seiner Einleitung zu Henry VI., Thl. III vollständig mitgetheilt; und jeder, der ihn kennt, wird einsehn, dass Henslowe in seinem Tagebuche sehr wohl den kurzen Titel harry VI. an die Stelle des langen der Quarto sezen konnte, dessen Authenticität ohnehin höchst zweifelhaft ist. In dieser True Tragedie findet sich nun aber bereits der in der Invective des Groatsworth parodirte Vers: Oh Tygers hart wrapt in a woman's hide; ein unumstösslicher Beweis dafür, dass es just die True Tragedie ist, welche den Zorn der greeneschen Clique gereizt hat. Ulrici hat bereits die Bemerkung gemacht, dass die Parodie des eben cirirten Verses in der Groatsworth-Invective völlig pointelos, ja überhaupt sinnlos sein würde, falls sie vom Standpunkte des Verfassers aus den Vorwurf des Plagiats enthalten sollte. Grade umgekehrt muss angenommen werden, dass der Pasquillant sich just wegen der Autorschaft an der True Tragedie an Shakespeare habe rächen wollen, weil er seiner Clique dadurch auf höchst unangenehme Weise ins Gehege gekommen. Die greene-marlowesche Gesellschaft arbeitete vorzugsweis für Henslowes Theater [1]), und scheint Henslowes Bühne gradezu als ihr wohl erworbenes Monopol betrachtet zu haben. Die Invective liefert dafür den unwiderleglichsten Beweis. Nicht umsonst werden darin die „Verpflichtungen“ (belongings) betont, welche das undankbare Shauspielerpack gegen Greene und Marlowe gehabt habe und noch habe. Den Anschauungen dieser Leute, besonders denjenigen eines Nash, entsprach es daher des vollkommensten, dass sie sofort den Versuch machten, einen etwanigen fremden Eindringling durch die gemeinsten Schmähun-

1) Neben der hensloweschen Gesellschaft kommen nur noch die untergeordneteren Theater der Gesellschaft des Grafen Pembroke und derjenigen des Grafen Nottingham für sie in Betracht. (Ulrici, Sh.-Jhrb. I. 68).

gen herauszubeissen, sobald er es sich beikommen liess, sich in diesem abgeschlossenen Kreise niederzulassen, und ihnen gefährlich zu werden. Deshalb wird Shakespeare sofort mit Rücksicht auf die True Tragedie als „upstart crow" denuncirt, mit dem gehässig zweideutigen Zusaze: „beautified with *our* feathers"; das heisst: da wo unsere Pfauenschönheit bewundert wurde und wo wir unser Brod verdienten, hat sich nun dieses „Tiegerherz" eingenistet. Eben deshalb auch am Schlusse der Invective die niedrige Schimpferei über die „rude grooms", die sich unter den obwaltenden Verhältnissen lediglich auf Henslowe und Alleyn, sowie auf Shakespeare und den Vorstand der Shakespeare-Truppe deuten lässt, und eine Rache ist für das Attentat, das diese Leute durch Aufführung von Shakespeares True Tragedie auf Henslowes Bühne gegen das Erwerbsmonopol jener Clique sich haben zu Schulden kommen lassen [1]). Wer aber nicht vollkommen sich in die Annahme verrannt hat, die Invective enthalte re vera gegen Shakespeare den Vorwurf des Plagiats, der wird sich endlich auch durch folgendes formalistische Argument unwiderstehlich zu der Ansicht überführen lassen, dass eben Henslowes Heinrich es ist, welcher diesen Zorn erregt hat, und dass eben deshalb Shakespeares Erfindungsgabe rücksichtlish d i e s e s Heinrich in der Anspielung der Invective auf ein möglichst geringes Mass herabgesezt werden soll. Die zweite Recension der True Tragedie, d. h. die Gestalt dieser Historie, welche sie als III. Theil des Heinrich VI. zeigt, taucht erst in der Quarto von 1619 auf, während uns aus Greenes Lebzeiten nur eine einzige Recension, diejenige der Quarto von 1595 überliefert ist. Da auch sonst aus Shakespeares Jugendperiode uns sehr schlechte Recensionen von Theaterstücken überliefert sind, von denen wir dringend vermuthen müssen, dass sie eine weit bessere Gestalt gehabt haben, als die überlieferte, oder von denen wir dies sogar wissen — ich erinnere nur an Marlowes Masacre at Paris

1) Vollkommen im Einklange mit diesem Vertheidigungssysteme steht, dass Chettle in seiner Vorrede zum Kindharts Dr. sich so stellt, als sei ihm aus e i g e n e r Kenntniss nur Shakespeare der Schauspieler, nicht auch Shakespeare der Dramaturg bekannt, und dass er möglichst dürftig über lezteren Punkt nach „Hörensagen" zu berichten sucht.

und Shakespeares Romeo, auf den ich weiter unten noch zurückkommen werde — so können wir bei der wesenhaften Uebereinstimmung des Textes der True Tragedie mit dem III. Theile des Heinrich VI. keinen Augenblick daran zweifeln, dass man zu Greenes Zeit auch nur eine einzige Recension dieses Stückes gekannt hat. Unter diesen Umständen wird die Anspielung auf das Stück im Groatsworth zum directen und unwiderleglichen Beweise für Shakespeares Autorschaft an demselben. Der schlaue Pasquillant aber giebt — wie gesagt — der Sache die Wendung, als habe Shakespeare die ganze Kunst ein so anziehendes Kassenstück zu schreiben, nur den Greene und Marlowe abgesehn. Dieselbe edelherzige Fechtweise kehrt, wie ich gezeigt habe, auch in Nashs Summer's last Will wider.

Die Groatsworth-Invective nennt Shakespearen bereits einen Hans Dampf in allen Gassen (an absolute Johannes Factotum), und lässt überhaupt erkennen, dass er damals bereits widerwillig von seinem ärgsten Feinde als „princeps" der englischen Dramaturgie anerkannt war. Das Zeug dazu, den Sommernachtstraum zu schreiben, hat Shakespeare 1592 also sicher schon gehabt, und wenn er es dennoch nicht vor Greenes Tode gethan hat, so können wir nicht anders, als annehmen, dass er durch bestimmte äusserliche Verhältnisse daran gehindert ist. Die Untersuchung dieser Frage wird ein neues interessantes Licht auf die Groatsworth-Invective werfen. Leider aber kann ich dem Leser nicht versprechen, auf kurzem Wege ihn ans Ziel zu führen; denn ich bin nunmehr gezwungen, mich auf das Gebiet von **Shakespeares Reisen** zu begeben.

Dass Shakespeare im Auslande gereist sei, ist, der Versicherung Bells (a. a. O. II. 228 ff.) zufolge, in England eine viel getheilte Annahme; in Deutschland begegnet sie dagegen noch sehr vielen Zweifeln, die zum Theil bis zur Hartnäckigkeit zu condensiren, grade den kritiklosen Versuchen Bells gelungen ist, dem Shakespeare den Charakter eines in Deutschland „fahrenden Scholasten" und Komödianten zu vindiziren. Indess sind in den beiden Elzes (K. Elze. Shs. muthmassliche Reisen, Abhandlgn., SS. 282 ff. und Th. Elze, Italien. Skizzen 2 Abthlgen. Sh.-Jhrb. XIII. 137 ff. und XIV. 156 ff.) in neuster Zeit auch in Deutsch-

land Gelehrte erstanden, welche mit aller Energie und mit entscheidendem Erfolge, die Thesis von Shakespeares Reisen im Auslande aufgenommen, vertheidigt und bewiesen haben, mit so entscheidendem Erfolge bewiesen, dass ich die Thatsache mit um so ruhigerem Gewissen als unumstösslich fesstehenden Ausgangspunkt behandeln darf, als ich in der Folge selbst noch gewisse sehr kräftige Indicien zu ihrer fernerweiten Beglaubigung beibringen werde. Ueber den Zeitpunkt von Shakespeares Reisen, oder — da hier nur eine einzige in Betracht kommt — sagen wir lieber Reise, hat Th. Elze leider keinerlei Untersuchungen angestellt, ja nicht einmal eine Ansicht darüber ausgesprochen; indess geht aus seiner Abhandlung hervor, dass er den desfallsigen Ansichten von K. Elze beitritt. Beide Elzes haben ferner die Frage linker Hand liegen lassen, in welcher Eigenschaft Shakespeare gereist ist, ob nämlich als Reisender schlechthin, oder etwa als strolling player; denn davon, dass er etwa als Soldat „gereist" sei, kann überhaupt keine Rede sein; der Soldat marschirt und reist nicht. Aus K. Elzes Erörterung der Frage betreffs der Zeit von Shakespeares Reise, (Abhandlgn. S. 324 f.) [1]) ergiebt sich indess, dass er den Dichter seinen Ausflug als einfachen Reisenden nicht als activen Künstler vornehmen lässt. Die Reise selbst verlegt K. Elze (S. 325) in Uebereinstimmung mit Knight (Will. Sh. a biogr. SS. 354 f. und 362) und Collier (Hist of Engl. dram. poetr. I. 292 f.) in das Jahr 1593, indem er dabei ausdrücklich die abweichende Ansicht von Ch. A. Brown (Sh's. autobiograph. poems. London 1838, SS. 100 ff.) zurückweist, wonach die Reise erst 1597 unternommen sein soll. Dass Browns Datirung erheblich zu spät ist, wird allerdings niemand leugnen wollen angesichts der von Elze vorgebrachten Gründe; für seine eigene Datirung dagegen hat Elze im wesentlichen kein anderes Argument vorzubringen, als dass während des Jahres 1593 die Theater der Pest wegen mehrere Monate geschlossen waren, „so dass Shakespeare nicht allein Musse genug zu einer Reise hatte, sondern jedenfalls auch gern die gefährliche, Tod bringende Hauptstad geflohen sei". Dass wir von dem lezteren Argumente

1) Vgl. auch SS. 282 ff. ebendas.

absehn können, geht schon aus der biographischen Notiz Abthlg. III, S. 679 f. N. 1 hervor; überdies aber konnte Shakespeare die Hauptstad auch fliehen, ohne grade ins Ausland zu reisen. Elzes Deductionen gegen Browns Datirung von Shakespeares Reise lassen indess sehr wohl die literarhistorische Möglichkeit zu, dass der Ausflug bereits in den Jahren 1591 und 1592 ausgeführt wurde. Grade auf diese Zeit aber weisen gewisse Indicien hin, die ich sofort erörtern werde; und es scheint mir daher allein richtig, die Reise in diese Zeit, nicht in das Pestjahr 1593 zu verlegen, sofern nicht ganz besondere zwingende Gründe dem widersprechen. So gewiss ich aber nicht annehmen kann, dass Shakespeare 1591 bereits voraussehn konnte, dass 1593 die Pest in London in so starker Weise grassiren würde, dass eine Theatersperre eintreten musste; so gewiss es mir ferner ist, dass für einen Familienvater ein Pestjahr grade die aller ungeeignetste Zeit gewesen sein würde, die Seinigen auf gut Glück zu verlassen; so gewiss kann ich auch Elzes chronologische Verwerthung der Pest in diesem Zusammenhange als entscheidend nicht anerkennen. Dann aber bleibt nur noch ein Bedenken gegen meine Datirung, nämlich die — auch von Elze S. 324 angeregte — Frage, woher Shakespeare schon 1591 die Mittel zu einem mindestens einjährigen Ausfluge nach dem Continente erworben haben sollte. Ich habe mich allerdings oben gegen die Ausbeutung von Shakespeares sehr hypothetischer Vermögensbedrängniss als eines Motivs für seine Uebersiedlung nach London ausgesprochen; da ich aber nachträglich selbst zugestanden, theilweis sogar nachgewiesen habe, dass Shakespeare bis zu seinem Uebertritte zur Bühne — nach meiner Chronologie also bis 1589 — in London als Notariatsclerk fungirt hat; da es ferner auf der Hand liegt, dass er diese subalterne Beschäftigung sich nicht auserkoren, um nur eben unbedingt „beschäftigt“ zu sein, sondern ganz entschieden, um damit sich Geld, seinen Lebensunterhalt zu verdienen; so stellt uns diese Frage allerdings ein Hinderniss in den Weg, das — wenn überhaupt — jedenfalls nicht leicht zu beseitigen ist. Mancher freilich mag glauben, es sei nichts leichter, als diese Barrière zu nehmen. In einer sowohl von Bell a. a. O. II. 240 wie auch von K. Elze S. 294 angeführten Stelle des Return fr. the Parn. wird

William Kempe begrüsst mit den Worten: Welcome, master Kempe, from dancing the morris over the Alps — d. h. nach Italien. Warum könnte nicht Shakespeare ebenfalls als „strolling player" gereist sein? Englische Komödianten werden wir zu der in Rede stehenden Zeit genug in den Niederlanden und Deutschland finden. Ja, wenn nur nicht Shakespeare selbst das vagirende Schauspielerleben im Hamlet in solcher Weise verurtheilte, dass wir nicht an eine Betheiligung seinerseits an demselben glauben dürfen; und wenn nur nicht diejenigen Documente, auf die ich meine Datirung der Reise stüze, ebenfalls eine derartige Betheiligung bei ihm ausschlössen! Die Vetternstrasse wird erst recht niemand Shakespearen ziehn lassen wollen — auch nicht können; und wir sind somit durchaus auf seinen eigenen Verdienst als Künstler [1]) angewiesen, um die Herkunft seiner Reisemittel zu erklären. Bedenken wir aber, welche Bedeutung Shakespeare bereits 1590 und 91 nach Spensers Zeugniss — und dürfen wir hinzu sezen, auch nach dem Zeugniss des Groatsworth und Chettles — gewonnen hatte; erwägen wir ferner die grosse Anzahl von Stücken, die sich unfraglich in die Jahre 1589 bis Anfang 1591, sobald wir 1592 aus der Shakespeareschronologie streichen, zusammen drängen (Komödie der Irrungen, Titus Andronicus, die Beiden Veroneser, Verlorne Liebesmühe, wahrscheinlich eine erste Bearbeitung von Ende gut Alles gut, möglicher Weise eine erste Bearbeitung des Wintermärchens [2]); der jezige II. und

---

1) Ein Vorschuss von Henslowe, der überdies nicht weit gereicht haben würde, kann auch nicht in Frage kommen; darüber müsste das Tagebuch Auskunft geben.

2) Auf Grund einer maliciösen Anspielung auf ein Wintermärchen in der marlowe-nashschen Didotragödie, welche Elze (W. Sh. S. 164 u. 390) mittheilt, und welche sich verstehen lässt als: wer würde nicht jede Art von Arbeit übernehmen, um bei sich solch ein Wintermärchen aufzustapeln, nimmt Elze im Einverständniss mit anderen Sh.-forschern eine solche erste Bearbeitung an. Obwohl Delius sich entschieden gegen die Annahme irgend einer Ueberarbeitung eines seiner Dramen durch Shakespeare ausspricht, muss ich, der ich mich von der unfraglichen Ueberarbeitung der Komödie Troilus u. Cr. mit grösster Sorgfalt überzeugt habe, doch Elzes Annahme durchaus beipflichten Derselbe macht mit Recht die beiden Umstände für

III. Theil von Heinrich VI) so gelangen wir vielleicht doch auf diese Weise zu der Möglichkeit Shakespeares Reisemittel zu erklären, und können ihn mit Gott Anfang oder Mitte 1591 England den Rücken kehren lassen.

Welches sind denn nun aber die Documente, die mich veranlassen Shakespeares Reise in die angegebene Zeit zu verlegen? Zunächst Spensers Thränen der Musen, und zwar diejenigen beiden Stanzen, welche von Willys künstlerischem Absterben, von seiner klösterlichen Zurückgezogenheit reden (St. 35 u. 37. Vrgl. Abthlg. II, S. 500 f.). Dass Spenser hier historisch treu berichtet, ist ebenso sicher, wie dass seine Worte nicht auf eine kurze Unterbrechung von Shakespeares Künstlerthätigkeit gedeutet werden können, sondern durchaus die Ausdeutung auf eine anhaltende, gründliche Verstimmung verlangen. War Shakespeare angesichts der Misshelligkeiten und Widerwärtigkeiten, mit welchen er gleich am Eingange seiner Laufbahn von Nash empfangen wurde, aufs neue in Schwermuth versunken? In eine Schwermuth vielleicht, die durch andere Verhältnisse — eine neue Liebe, auf welche die Sonette hindeuten — noch gesteigert ward? Eine diplomatisch sicher gestellte Antwort lässt sich auf diese Fragen nicht geben; ich kann nur sagen, eine Stelle des Tempest scheint mir eine nachträgliche, einigermassen autobiographische Bestätigung von Spensers Andeutung zu enthalten. Dort erzählt bekanntlich Prospero I. 2 seiner Tochter Miranda, wie ihn sein falscher Bruder Antonio um sein Herzogthum Mailand geprellt habe, während er sich selbst zu geheimen Studien zurück gezogen.

---

sich geltend, dass Shakespeare im Wintermärchen nicht bloss Greenes Dorastus und Fawnia benuzt, sondern auch mit solcher Treue benuzt habe, wie sonst niemals eine ähnliche Quelle. Dem hämischen Nash, der vielleicht auch bei dem „beautified with our feathers“ mit auf diese Benuzung stichelt, genügte dies vollkommen, um dem Shakespeare eins zu versezen. Dass diese 1. Bearbeitung des Wintermärchens in die angegebene Zeit fallen müsste, falls Elze recht hat, bedarf nach meinen Ausführungen über die Didotragödie in der vorigen Abtheilung SS. 669 ff., N. 1 keiner Worte mehr.

Through all the signories, sind Prosperos Worte, it
— d. h. das Herzogthum Mailand — was the first,
And Prospero the prime duke; being so reputed
In dignity and, *for the liberal arts*,
Without a parallel [1]): *those* [2]) *being all my study*,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, *being transported*,
And rapt in secret studies.

. . . .

. . . .

I thus neglecting worldly ends, *all dedicated*
To closeness, and the bettering of my mind
With that, which, but by being so retir'd,
O'erpriz'd all popular rate, in my false brother
Awak'd an evil nature [3]) u. s. w.

---

1) Da ich in diesem Rufe stand, und in den freien Künsten nicht meines gleichen hatte.

2) scil. die liberal arts Da das Studium der Kunst mich vollkommen in Anspruch genommen hatte.

3) Schlegel: Dass nun ich so mein zeitlich Theil versäumt,
Der Still ergeben, mein Gemüth zu bessern,
Bemüht, mit dem, was, wärs nicht so geheim,
Des Volkes Schäzung überstieg; dies weckte
In meinem falschen Bruder bösen Trieb.

Benda: Indess ich so
Mein irdisch Wohl versäumt, ergeben ganz
Der Einsamkeit und Besserung des Gemüths
Mit dem, was, weils so weit entlegen ist,
Des Volkes Schäzung übersteigt, erwacht'
In meinem falschen Bruder böser Trieb.

Beide Uebersezer haben den Sinn des Dichters, und namentlich den der Worte: by being so retired, durchaus verfehlt Auch Schmidt (Sh.-Lexic s. v. retire) leitet zu einer falschen Auffassung der Worte, indem er to retire für diese Stelle durch: to live in private erklärt, während es: sich in sich selbst zurück ziehen, innerlich sammeln, bedeutet. Das substant. closeness, das Sh. nur an dieser Stelle gebraucht hat, umschreibt Schmidt durch recluseness; meiner Auffassung nach, bedeutet das Wort indess hier: das unumgänglich Nothwendige, Dringende. Prospero, wie ich ihn verstehe, sagt: Dadurch, dass ich mich in dieser Weise um keinerlei weltliche Bestrebungen kümmerte, sondern ganz mich dem weihte, was das wirklich Nothwendige ist,

Es liegt allerdings ein sehr gewichtiger Einwand vor gegen die autobiographische Ausdeutung der Stelle in dem eben angegebenen Sinne. Es lässt sich nämlich nicht verkennen, dass Skakespeare dieselbe mit Rücksicht auf seinen bevorstehenden Rücktritt von der Bühne und die grössere Ungebundenheit gedichtet hat, mit welcher der zähe Ben Jonson in Folge dessen seine antiästhetischen Principien zur Geltung bringen konnte [1]). Unleugbar ist indess die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass einer solchen Dichtung wirklich ältere Erlebnisse des Dichters zu Hilfe gekommen sind, und dass sie also doch einen gewissen autobiographischen Kern in sich trägt. Dieser Kern kann freilich nicht ein Angriff sein, welcher auf Shakespeare während einer zeitweiligen Unterbrechung seiner künstlerischen Thätigkeit in seiner Jugendperiode gemacht wäre; denn wie ich (Abthlg. III, S. 667 f. Note 5) gezeigt habe, liegt Prosperos Erzählung von dem Ueberfall, den sein feindlicher Bruder auf ihn gemacht hat, die Erinnerung an Nashs Summer's last Will zu Grunde, und — füge ich hier hinzu — die Erinnerung an die In-

---

und meinen geistigen Zielen (mind) mit dem aufhalf, was den Werth jeder Volksgunst (popular rate) nur dann überbieten konnte, wenn ich mich so in der Zurückgezogenheit sammelte, erweckte ich in meinem unwahren (false) Bruder die ihm angeborene Bosheit.

Entsprechend der feierlich religiösen Stimmung des Tempest giebt Shakespeare auch dieser Erzählung eine religiöse Färbung; denn dass Prospero mit dem: with that, which, but by being so retir'd oe'rpriz'd all popular rate, auf specifisch religiöse Sammlung hindeutet, kann für den, der sich den Sinn der Worte wirklich klar gemacht hat, ms. Es. keinem Zweifel unterliegen.

1) Dieser Einwand wiegt um so schwerer, weil Shakespeare das ganz gleiche Verfahren bereits bei früherer Veranlassung, nämlich in Mass für Mass, angewandt hat, und sich hier also nur widerholt. Der Umstand nämlich, dass in Mass für Mass der Herzog sich zeitweilig von der Regierung zurück zieht, giebt dem Angelo volle freie Hand, sein puritanisches Regierungssystem zur vollen Herrschaft zu bringen. Dass Shakespeare dabei wirklich die puritanische Zukunftsrepublik hat darstellen wollen, unterliegt um so weniger einem Zweifel, als er dem Herzoge in Mass für Mass ebenso wie dem Agamemnon in Troilus u. Cr. bestimmte Züge Jacobs I geliehen hat.

vective des Groatsworth als an das Vorspiel jenes Dramas. Da aber die Invective — meiner Darstellung nach — wie sich gleich zeigen wird, unmittelbar nach Shakespeares Rückkehr von der Reise erfolgt ist, so lässt sich recht wohl annehmen, dass beides, die Reise und der unmittelbar auf die Reise folgende Ueberfall im Groatsworth und später in Summer's last Will, Shakespeares Dichtung hier ebenso beeinflusst hat, wie er ja auch sonst dem Sebastian-Jonson das abschreckende Beispiel des Antonio-Nash mit fast historischer Treue entgegen stellt. Die Ende 1592 mit Chettle — und durch diesen offenbar — mit Nash gepflogenen Verhandlungen über die Groatsworth-Invective, namentlich aber auch Nashs eigene Betheuerung seiner Unschuld in der Vorrede zur 2. Auflage des Pierce Pennyless geben die Evidenz, dass Shakespeare spätestens zur Zeit von Greenes Tode von seiner Reise wider heimgekehrt sein muss. Sezen wir nun aber ein Mal die Rückkehr „um“ diese Zeit als ausgemacht, nimmt da nicht das „upstart crow“ der Invective etwas ausserordentlich natürliches an? Die Rückkehr des verhassten Rivalen, der schon vor seinem zeitweiligen Abgange die unangenehmsten Beweise unerbittlicher Schneidigkeit gegeben hatte (Love's Labour's Lost), konnte den Geängsteten sehr wohl jenen Nothschrei entlocken.

Niemand, der unparteiisch der Sache nachdenkt, wird eine solche Entwicklungsphase in der Laufbahn eines wahrhaften Genies für unwahrscheinlich halten. Schiller bezeichnet sie in der Stelle, welche ich am Schlusse der vorhergehenden Abhandlung (Abthlg. III, S. 688) mitgetheilt habe, sogar als nothwendig; und Göthe, der die von Schiller behauptete Nothwendigkeit empirisch kannte, behandelt sie im Tasso als selbstverständliche, keiner besonderen psychologischen Motivirung bedürfende Voraussezung.

Ich weis sehr wohl, dass meine vorstehenden Ausführungen über die Zeit von Shakespeares Reise sich nicht über das Niveau der Hypothese erheben; ich bin mir aber auch klar bewusst, den Nachweis geführt zu haben, dass die negative Thatsache des Nichterscheinens des Sommernachtstraums bis Ende 1592 durchaus nur im Wege der Hypothese erklärt werden kann; aber auch erklärt werden muss. Und da möchte ich den Leser bitten, doch auch folgende

von mir quellenmässig erwiesene Thatsache in Erwägung zu ziehn. Abgesehn von der slaterschen Null, welche nur beweist, dass der Sommernachtstraum im Frühjahr 1595 mit grosser Schnelligkeit zu Papier gebracht sein muss, schliesst der Sommernachtstraum in seinen massenhaften literarischen Anspielungen und Reminiscenzen mit dem Jahre 1591 ab. Jeder, welcher die Sache mit voller Reiflichkeit überlegt, muss sich darüber wundern — wie ich mich häufig im Stillen darüber gewundert habe — dass Shakespeare in seinen Anspielungen in so entlegene Zeiten zurückgreift, dass — um es angesichts meiner Ausführungen über Shakespeares Verhältniss zu Spensers Thränen der Musen (Abthlg. II. SS. 455 ff.) zu widerholen — der Sommernachtstraum so ganz und gar auf dem Standpunkt des Jahres 1591 steht. Es lässt sich dies platterdings nicht anders erklären, als dass Shakespeares Thätigkeit hier zeitweilig unterbrochen ist, und dass sein gestaltender Geist während der Unterbrechungszeit die lezten empfangenen heimathlichen Eindrücke, welche ihn zumeist beschäftigten, vollständig verarbeitet hat. Auf dieselbe Thatsache weist auch die eigenthümlich abstract theoretische Form von Oberons Vision hin, auf die ich bereits Einleitg. S. 26 f. aufmerksam gemacht habe. Ohne die Annahme einer Reise ins Ausland während der gedachten Zeit lässt sich aber eine so seltsame Erscheinung auf keine Weise erklären. Und es ist unleugbar, dass nicht bloss der Romeo, der Kaufmann von Vendig und sämmtliche späteren italienischen Dramen die unverwischlichsten Spuren dieser Reise an sich tragen — ein Punkt über den sich seit den ausgezeichneten Nachweisungen der beiden Elzes, und besonders des jüngeren Th. Elze gar nicht mehr streiten lässt — sondern auch der Sommernachtstraum selbst. Ja, ich wage sogar die Behauptung, eben diese Reise erklärt psychologisch erst vollkommen die eigenthümliche Zwillingsgeschwisterschaft des Sommernachtstraums mit dem Romeo.

Die herrschende Ansicht leugnet bekanntlich, dass Shakespeare jemals in Deutschland gewesen. So z. B. auch K. Elze (Abhandlgn., SS. 286—88)[1]. Ohne mich auf die

---

1) Auch Cohn, Sh. in Germany, leugnet Shs. Anwesenheit in Deutschland, oder vielmehr er behauptet nur, dass sie von

Leugnungsgründe einzulassen, weil dieselben über das rein negative Resultat, Shakespeares Aufenthalt in Deutschland ist noch nicht nachgewiesen, nicht hinaus reichen, behaupte ich:

1. wer die Position sezt, dass Shakespeare in Italien gewesen, hat damit die sehr starke praesumtio facti gegeben, dass er auch Deutschland durchreist ist, sei es auf dem Hinwege, sei es auf dem Rückwege, sei es — was ich bezweifle — auf beiden. Es ist das eine einfach logische Folgerung aus Alb. Cohns lichtvollem, d. h. gut gesichteteten und also nicht bellschem, wenngleich durch Bell angeregten und in den meisten Punkten vorgearbeiteten Nachweise, dass während der bezeichneten Zeit engliche — nicht zahme englische, wie die sogen. englischen Komödianten seit dem 1. Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts, sondern ganz echt englische — Komödianten, mit denen der Dichter überdies muthmasslich z. Thl. bekannt gewesen ist, in Deutschland und den Niederlanden gereist sind und gespielt haben.

2. Ferner aber behaupte ich, dass jene praesumtio facti zum vollen Beweise ergänzt wird durch die Thatsache, dass die deutschen Bestandtheile des Sommernachtstraums und Tempest von Shakespeare selbst in Deutschland gesammelt sind. Ich sage wohl bedacht „die deutschen Bestandtheile", und werde diese Aussage zu rechtfertigen wissen; da aber die Frage nach Shakespeares Anwesenheit in Deutschland für mich nur von Interesse ist, so weit die genannten beiden Stücke in Betracht kommen, so wird man es gerechtfertigt finden, dass ich es im übrigen meinen gelehrten Lesern über-

---

Bell nicht nachgewiesen sei (a. a. O. prt. I. S. XXII N. 3) worin ihm niemand widersprechen wird; und er bemüht sich ferner, den auffallend massenhaften Zusammenhang shakespearescher Dramen mit deutschen durch solche Gründe zu erklären, welche die Annahme eines anderen Ursprungs der Stoffverwandtschaft zulassen, wie Shs. Anwesenheit in Deutschland. Ich werde dagegen beim Tempest zeigen, dass Cohn dabei durch andere Schriftsteller zu Irrthümern verleitet ist, die seine Conclusionen hinfällig machen, und beim Peter Squenz, dass sein Einfluss auf den Sommernachtstraum die Annahme, Sh. habe denselben in Deutschland selbst kennen gelernt, zur **Nothwendigkeit** macht.

lasse, sich wegen der mannigfachen Indizien, welche für Shakespeares Aufenthalt in Deutschland sprechen, bei Alb. Cohn Information zu holen, und mich schlechtweg nur an die Frage halte, ob der Stoff des Sommernachtstraums und Tempest theilweise auf deutsche, von Shakespeare selbst erforschte Quellen zurück zu führen ist. Cohn selbst lässt allerdings, wie ich bereits bemerkt habe, Shakespeares Aufenthalt in Deutschland dahin gestellt sein; doch hat seine Darstellung auf mich durchweg den Eindruck gemacht, als thue er das nicht sowohl aus der Ueberzeugung, dass Shakespeare wirklich nicht in Deutschland gewesen sein könne, als vielmehr aus einer gewissen Scheu, der professionellen Shakespeareforschung vorzugreifen, um mit ihren endlichen Resultaten nicht in Collision zu kommen. Troz Cohns Zurückhaltung glaube ich daher ohne Widerspruch behaupten zu dürfen, dass schon seine Nachweissungen Shakespeares Aufenthalt in Deutschland im höchsten Grade wahrscheinlich machen; und möchte dafür namentlich auch noch Folgendes geltend machen. Dass Shakespeares Aufenthalt in Italien in die Zeit vor Abfassung des Kaufmann von Venedig fällt, haben beide Elzes siegreich nachgewiesen; nun haben wir aber die eigenthümliche Erscheinung, dass der Dichter grade zu dem genannten Lustspiele eine 1554 gedruckte italienische Novellensammlung Il Pecorone des Giovanni Fiorentino benuzt hat (vrgl. Th. Elze, Sh.-Jhrb. XIV. 138 ff.), und es ist hier fast genau derselbe Streit um die Frage, wie der Dichter zu dieser Quelle gekommen, oder wie sie ihm zugänglich geworden, wie bei seinen unleugbar deutschen Quellen, nur dass man hier zu Uebersezungen seine Zuflucht nimmt, die man nicht nachweisen kann [1]), und bei den noch viel zahlreicheren deutschen Quellen zu „gemeinsamen“ oder „Zwischenquellen“, die man aber erst recht nicht nachweisen kann. Wir werden bald Ergözliches darüber zu erfahren kriegen. Lässt man dem Dinge seinen natürlichen Lauf, so kommt man ohne allen Anstoss zu der Annahme, der geistig über alle Massen regsame Dichter versuchte auch in fremden Landen das Volk von Seiten seiner Vorstellungsbegabung kennen zu lernen, weil ihn

1) So Delius in seiner Einleitung zum Merchant of V. Vrgl. auch K. Elze, Abhandlgn. S. 189, N. 1.

diese gemüthliche Seite besonders ansprach; deshalb las er — der nach Jonsons Zeugniss (Abthlg. II, S. 417) des Italienischen mächtig war — in Italien die italienischen Novellen, denn hier konnte er sie wohl am besten verstehn, und besuchte vielleicht auch in Padua, wo er englische Landsleute genug fand, die Fassnachtsspiele (Th. Elze, Sh.-Jhrb. XIII. 152 ff.); deshalb sah er sich, obwohl er vermuthlich sehr wenig Deutsch, aber desto mehr theatralische Mimik verstand, in Deutschland, dessen Theater damals bereits unter starkem englischen Einflusse stand, die theatralischen Aufführungen und andere Volksbelustigungen an. Ja, er ist vielleicht sogar weiter gegangen und hat in den deutschen Knittelversen herumgestöbert. Bell wenigstens macht (III. 192) darauf aufmerksam, dass Bottoms wundervolle Verse (Mids.-N's. Dr. I. 2):

The raging rocks,
With shivering shocks u. s. w.

ihr deutsches Vorbild haben, welches lautet:

Verdammtes Holz,
Sei nicht so stolz u. s. w.

Bei Bells gänzlichem Mangel an Kritik ist freilich keine Garantie gegeben, ob diese Verse (aus der mir gänzlich unbekannten „Chemnitzer Rocken-Stube") nicht jünger sind, als Bottoms Rede; meine Andeutung über ihren Ursprung (III. 677) ist vermuthlich richtiger, wie ihre Zurückführung auf deutschen Ursprung. Wie dem aber auch sei, der Sommernachtstraum zeigt unbestreitbare Spuren der Beeinflussung durch ein deutsches Stück, das wir leider erst im XVII. Jahrhundert in einer Bearbeitung des Andreas Gryphius kennen lernen [1]), das aber weit früher existirt haben muss, und den Titel: Peter Squenz geführt hat.

Der Erste, welcher diese Behauptung aufgestellt hat, ist der Engländer Bell; und zwar hat er sie aufgestellt im Gegensaze zu unseren deutschen Franz Horn (Gesch. u. Kritik d. deutsch. Poesie. Berlin 1805, S. 127) und Ludw. Tieck (Deutsch. Theater, Bd. II, Berlin 1817, Vorrede S. XV f.). Horns Meinung war, Shakespeare und Gryphius müssten eine „gemeinsame" Quelle, der erstere zu seiner

1) Zuerst im Druck publicirt zu Leyden 1639. Vrgl. Bell, III. 176.

Pyramus und Thisbe Tragikomödie, der leztere zu seinem Peter Squenz, benuzt haben. Dieser Hypothese stellte sich dagegen Tieck entgegen mit der Behauptung, eine „verloren gegangene“ selbständige Bearbeitung der Tragikomödie müsse — durch die englischen Komödianten — nach Deutschland übertragen, und dann dem ursprünglichen Peter Squenz, dessen Bearbeitung Andr. Gryphius — wie bemerkt, in Leyden — vorgenommen, zu Grunde gelegt sein. Daraus, und daraus allein erklärt Tieck die überraschende Aehnlichkeit des gryphiusschen Peter Squenz mit Shakespeares Tragikomödie. Von Alb. Cohn (Sh. in Germany I, S. CXXXI) und auch von anderen wird behauptet, Tieck habe dabei speciel auf die Posse des Schauspieler Cox: Bottom the Weaver als Vermittlerin hingewiesen, und dieser Hinweis dann durch den Nachweis widerlegt, dass eben jene Posse vor 1660 noch nicht gedruckt, der gryphiussche Peter Squenz aber bereits 1639 erschienen sei; das ist indess unrichtig; es wird sich vielmehr zeigen, dass der Standpunkt Tiecks und Cohns in der Squenzfrage durchaus identisch ist. Horns Erklärungsversuch widerlegt sich von selbst durch die viel zu specifische Aehnlichkeit des gryphiusschen Squenz mit dem ganzen Sommernachtstraume, als dass es noch einer genauen Kritik dieser Hypothese bedürfte. Dem Tieck dagegen stellt Bell (III. 178) die vollkommen richtige Behauptung entgegen, dass Peter Squenz nach Charakter und Ursprung durchaus deutsch sei, und dass folglich die Hypothese der Uebertragung dieses Stückes von England, resp. Shakespeare auf Deutschland die reinste Unmöglichkeit sei. Bei der tendentiösen Voreingenommenheit Bells für Shakespeares Aufenthalt in Deutschland war es indess natürlich, dass er die Beweise für die Richtigkeit dieses Widerspruchs weder gehörig kritisch prüfte, noch sammelte, noch ordnete; und so ist es gekommen, dass sein Widerspruch erfolglos geblieben. Cohn ging — troz seiner vermeintlichen Opposition gegen Tieck — auf den tieckschen Standpunkt zurück, indem er a. a. O. sagte: „Nichts ist wahrscheinlicher, als dass Shakespeares Stück durch die englischen Komödianten nach Deutschland gebracht ist. . . Höchst unwahrscheinlich aber ist, dass der unversehrte Sommernachtstraum zu dem Theaterrepertoir der Komödianten gehört hat. Im Gegentheil,

wahrscheinlich lösten sie nur die Harlekinade aus demselben aus, wie es gelegentlich auch in England geschehen sein mag." Diese mysteriöse Posse soll dann dem ursprünglichen Peter Squenz zu Grunde gelegt sein, der später durch des Gryphius Bearbeitung seine jezige Gestalt erhalten, wobei, wie bemerkt, evident der unversehrte Sommernachtstraum benuzt ist. Die leztere Thatsache ist so unleugbar, dass ich kein Wort darüber verliere. Aber auch die Hypothese von der theilweisen Uebertragung des Sommernachtstraums auf Deutschland? Vorerst ist das in den Kreisen der deutschen Shakespeareforschung allerdings angenommen. Gestüzt auf Cohn sagt K. Elze (W. Sh. S. 375): „Den räthselhaften Zusammenhang des Peter Squenz mit dem Sommernachtstraum zu erörtern, ist vielmehr Aufgabe der deutschen wie der englischen Literaturgeschichte. Möglicher Weise bildeten die sogen. englischen Komödianten das Bindeglied, wobei jedoch nicht zu übersehen ist, dass Gryphius, seiner eigenen Angabe . . . zufolge, nicht der Verfasser, sondern nur der Ueberarbeiter des Peter Squenz ist" [1]. Beachten wir diese Warnung Elzes sorgfältigst, und sehen wir an der Hand der sorgfältig von Cohn zusammengetragenen Thatsachen zu, ob die englischen Komödianten zwischen Schwenter und Shakespeare haben vermitteln können. Da

1) Franz Horn erklärt frischweg Gryphs Versicherung, dass nicht er, sondern Daniel Schwenter der eigentliche Dichter des Peter Squenz sei, für blosse Mystification. Es hiesse doch wohl Elzen schweres Unrecht thun, wenn man seine obige Bemerkung so deuten wollte, als sei auch er bereit, nöthigen Falls die vorgryphsche Existenz des Peter Squenz zu bestreiten. Elze will wohl nur das Bedenken anregen, ob auch die Möglichkeit gegeben sei, dass die englischen Komödianten schon zwischen Schwenter und Shakespeare vermittelt hätten. Doch aber wider wenn ich bedenke, dass in einen Miscellanartikel Vinckes: Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums (Sh.-Jhrb. V. 358 ff.), zu welchem Elze sofort und später nochmals (Jhrb. IX. 337 f.) einen Nachtrag geliefert, die Behauptung unbeanstandet übergegangen ist, der ursprüngliche Peter Squenz stüze sich auf „Bottom the Weaver" von Cox, so komme ich — angesichts der oben nachzuweisenden Unmöglichkeit der Annahme einer Beeinflussung Schwenters durch jene englische Posse — wohl oder übel zu dem Resultate, dass Elze dem hornschen Erklärungsversuche die Thüre wenigstens nicht unbedingt verschlossen hat.

ist denn zuvörderst ein Irrthum von Cohn (S. CXXX) aus dem Wege zu räumen, welcher seinen Weg denn doch etwas zu sehr erleichtern möchte. Cohn lässt nämlich den Andr. Gryphius in der Vorrede zu seinem Pet. Squ. versichern, er habe seinen Stoff einer „Uebersezung" Schwenters entlehnt. Davon enthält jedoch jene Vorrede kein Wort. Gryph sagt klärlich: Damit er — scil. der Pet. Squ. — . . nicht länger Frembden seinen Ursprung zu danken habe, so wisse, dass der umb ganz Deutschland wolverdienete . . . Daniel Schwenter selbigen zum ersten zu Altdorff auf den Schauplaz geführet. Hier steht nichts von Uebersezung; ohne den geringsten Anflug von Sophistik bin ich vielmehr in der sehr vortheilhaften Lage, Gryphs Versicherung meiner nachfolgenden Auseinandersezung als ausserordentlich günstiges Praejudiz voran zu stellen. Da Gryph, bekanntlich ein vorzügliches Sprachtalent, in Leyden, wohin er 1638 als Student gegangen war, und wo er noch die Jahre 1639—43 als Docent lebte, unzweifelhaft den echten englischen Midsummer-Night's Dream bei seiner Bearbeitung des schwenterschen P. Squenz sehr stark benuzt hat, so hätte es ihm doch unmöglich entgehn können, wenn der ursprüngliche Peter Squenz etwas von einer Uebersezung an sich gehabt hätte; er erklärt ihn aber mit aller Bestimmtheit für ein deutsches Originalstück, und giebt sogar durch folgenden Zusaz zu den oben herausgehobenen Worten: von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebsten Freunde — d. h. dem Gryph selbst — begegnet, aufs deutlichste zu verstehn, dass der Stoff zu Shakespeares Harlekinade deutschen Ursprungs ist. Wir müssen auf dies Urtheil des in seiner Competenz völlig unanfechtbaren Gryph um so mehr Gewicht legen, weil leider der schwentersche P. Squ. verschollen ist. Wie steht es denn nun aber mit den thatsächlichen Grundlagen von Alb. Cohns Hypothese? Hier ist zuvörderst positiv zu constatiren, dass Schwenter am 31. Jan. 1585 zu Nürnberg geboren, am 19. Jan. 1636 — also längst vor der Drucklegung der coxschen Posse — zu Altdorf als Professor gestorben ist. Dann aber negativ, dass sich in der 1620er Sammlung „der englischen Komödien" u. s. w., welche sowohl Cohn wie auch Bell sehr eingehend besprochen hat, keine Spur einer

Pyramus und Thisbe Tragikomödie findet. Ebenso wenig in einem von Cohn ebenfalls besprochenen dresdner Verzeichniss von Theaterstücken, welche die englischen Komödianten dort gegeben, und das — wenn mein Gedächtniss nicht trügt — noch etwas jünger ist, als jene Sammlung. Erst im J. 1651 — also in der Zeit der englischen Revolution, wo Cox seinen Bottom the Weaver aus dem Sommernachtstraume auszog, und wo Schwenter längst, wie gezeigt, nicht mehr gelebt hat — taucht eine Posse von Pyramus und Thisbe auf (Cohn a.a.O. S. CXVIII); und im Februar 1672 geben die englischen Komödianten — damals längst keine Engländer mehr — in Dresden einen Peter Squenz (Cohn S. CXIX), sicher den gryphiusschen. Wo bleiben da die thatsächlichen Grundlagen für Cohns und Tiecks Annahme? Dass dieses mangelnden Beweises ungeachtet schon früher, schon zu einer Zeit, da Schwenter noch dichtete, eine bereits dem Peter Squenz ähnelnde, aus dem Sommernachtstraume ausgezogene Posse Pyramus und Thisbe existirt habe, ist diesem Schweigen der Quellen gegenüber eine durchaus willkürliche Supposition, die auch durch den Umstand nicht legalisirt werden kann, dass Nürnberg ganz gewiss eine Art Stapelplaz der wandernden Engländer gewesen, und dass Anzeichen dafür vorliegen, dass sie auch in Altdorf gewesen. (Vrgl. Cohn a. a. O. S. XXXV.) Ich betone dies nur deshalb so stark, um zwei weiteren Argumenten gegen Cohn ein derb entscheidendes Gewicht zu verschaffen, den beiden Argumenten nämlich: 1. dass noch aus dem gryphschen Peter Squenz sich mit aller Bestimmtheit der deutsche Originalcharakter dieser Posse erkennen lässt, und dass 2. der Sommernachtstraum selbst erkennen lässt, ja gradezu ausspricht, dass die Pyramus und Thisbe Tragikomödie dem deutschen Peter Squenz entlehnt ist.

Bell ist in seiner antiquarisch archivalischen Sucht auf den absurden Gedanken verfallen, den Namen Squenz (III. 181 f.) mit einem polnischen (!) Woiwoden Schwentz in Verbindung zu bringen und in einer seiner wunderbarsten und zusammenhangslosesesten Deductionen auf diese Weise den echt deutschen Ursprung der Posse beweisen zu wollen. Dieses Unternehmen kann nur erklärlich finden, wer Bells fabelhafte Auseinandersezungen (III. 197) über den angeb-

lich norddeutschen Ursprung des Morrisspiels — nämlich des nine men's morris — gelesen hat, wer es weis, dass ihm der Name Shylock, welcher nach Th. Elzes ganz richtiger Etymologie (Sh.-Jhrb. XIII. 147) von Salah, Schalach abzuleiten, aus einem unfindbaren deutschen „Scheuglück" entstanden ist (III. 45); dass er das englische Wort Bottom mit dem bregenz-constanzer Bodensee in Verbindung bringt, wobei er denn auch zugleich über Gryphs nachgeahmtes „Bulla Butain" (statt bully[1]) Bottom) die bodenlosesten Bemerkungen macht; dass er Caliban vom „deutschen" Kabliau ableitet (II. 307); dass ihm Oberon (II. 308—14) mit Oceanus, und der Name Sycorax (II. 308) mit dem Fröschechor in Aristophanes Fröschen zusammenhängt! So vollkommen sinnlos aber auch Bells Begründung seiner Ansicht ist, richtig war es doch, bei dem Nachweise des deutschen Charakters des Peter Squenz just an diesen Namen anzuknüpfen. Der Name hängt mit der metrischen Bezeichnung sequénz zusammen, ist nur ein verstümmeltes Sequénz, und deutet unmittelbar auf die eigentlichste Tendenz der Posse selbst hin. In der Bearbeitung des Gryphius ist diese Tendenz allerdings mehr oder weniger verwischt; das Stück enthält indess noch jezt Stellen, die man unschwer als Ueberbleibsel des älteren Peter Squenz erkennt; und grade diese Stellen — deren Heraushebung man hier nicht von mir verlangen wird — lassen die — wie wir bald sehen werden sehr erklärliche — Tendenz des älteren Peter Squenz auf Verhöhnung der Meistersinger-Dramaturgie mit grösster Bestimmtheit noch jezt erkennen. Shakespeare nun hat den Peter Squenz in seiner ursprünglichen Form kennen gelernt, und seine Tendenz bei der Aufführung — sezen wir bei der Aufführung in Nürnberg — vollkommen begriffen; und da er ohnehin damals seine Zwillinge Romeo und Sommernachtstraum unter dem Herzen trug, mit Blizesschnelle sich desselben grade seiner Tendenz wegen bemächtigt. Man erwäge nur einmal von diesem Standpunkte aus Bottoms Worte (Abthlg. I. 220): I will *get Peter Quince* to write a ballad of this dream. Dieser einzigen Stelle wegen hat

1) Beiläufig bemerkt, ein sicherer Beweis, dass Gryph aus dem englischen Mids.-N. Dr. geschöpft hat.

Shakespeare dem Regisseur der Handwerker-Komödianten den Namen „Peter Quince" gegeben; klingt sie aber nicht, als sagte Bottom: ich will mir den Peter Squenz verschaffen, um ein Jig [1]) über das Thema meines Traums zu dichten? Nash hat die Worte allerdings nicht so verstanden, und dieser Sinn derselben mag wohl dem grössten Theile des Auditorii verhüllt geblieben sein; desto mehr aber legen sie Zeugniss dafür ab, dass sie der unmittelbare Ausdruck lebhafter Eindrücke sind, die Shakespeare aus Büchern oder Handschriften gar nicht geschöpft haben kann. Den Ausspruch des Theseus: This is hot ice and *wonderous strange snow*, hat Nash ganz richtig dahin verstanden, dass Shakespeare die Hanswurstiade, das Jig des lezten Actes im Sommernachtstraum als vernichtenden Schnee auf die Pfuscherarbeiten von Nash und Genossen fallen lasse (Abthlg. III, S. 656); wie praecis, von welcher lebendigen Unmittelbarkeit aber wird auch hier mit eins Shakespeares Ausdruck, wenn man bedenkt, dass die Hanswurstiade eigentlich von Deutschland her (wonderous strange) importirt ist? Von einer Benuzung gedruckter oder handschriftlicher Quellen bei Verwerthung des Peter Squenz kann, wie gesagt, keine Rede sein; noch viel weniger von mündlichen Berichten; die lebendige Anschauung hat hier alles gethan. Aber dieser Annahme stellt sich uns noch ein Bedenken entgegen, das auf den ersten Blick unüberwindlich scheint, und nachträglich meinen ganzen Bau zu zertrümmern droht. Gryphius, auf dessen Zeugniss ich oben so grossen Werth gelegt habe, bezeugt ja klar und deutlich, dass Schwenter der Verfasser des älteren Squenz ist; wie ist denn aber damit die Thatsache zu vereinbaren, dass Shakespeare bereits 1592, wo Schwenter erst 8 Jahr alt war, den Peter Squenz in Nürnberg gesehn hat? Ich denke sehr einfach. Dass Schwenter selbst gedichtet, namentlich Dramen geschrieben hätte, ersehn wir einzig und allein aus der Vorrede Gryphs zum Peter Squenz. Nicht ein einziges Gedicht, nicht ein einziges Fassnachtsspiel u. s. w. besizen wir sonst von ihm. Liegt da nicht die Vermuthung nahe, dass Gryph in diesem Punkte geirrt hat? Gewiss ist es richtig, dass Schwen-

1) ballad = ballata.

ter den Peter Squenz in Altdorf auf die Bühne gebracht, das heisst den Gymnasiasten oder Studenten ausgeantwortet, vielleicht auch einstudirt hat. Kann aber nicht Gryphius diese Thatsache mit der wirklichen Autorschaft verwechselt haben? Eine persönliche Bekanntschaft oder persönliche Berührung zwischen Gryphius und Schwenter kann unmöglich statt gefunden haben; Gryphs Versicherung von Schwenters Autorschaft kann sich folglich nur auf das von ihm benuzte Manuscript oder auf mündliche Ueberlieferung gestüzt haben, beides — unter Umständen — ungeahnt unzuverlässige Quellen. Ich möchte daher sehr dringend vermuthen, dass Schwenter nur von Nürnberg aus den Peter Squenz in Altdorf importirt hat. Das erste Theater, das Deutschland gesehn hat, wurde 1550 in Nürnberg eröffnet, und zwar war dasselbe ein Meistersingertheater [1]); Nürnberg, ohnehin die eigentliche Heimath der deutschen Posse, war daher auch der richtige Ort, wo naturgemäss ein Peter Squenz entstehn musste; und es müsste seltsam zugegangen sein, wenn er nicht bereits 1591 oder 92 entstanden gewesen sein sollte. Dass aber Shakespeare auf seinem Wege durch Deutschland grade Nürnberg berührt hat, ist an sich so wahrscheinlich, dass es dieserhalb keiner urkundlichen Beglaubigung bedarf; und zwar um so weniger, als darauf auch die vielbesprochene stoffliche Berührung des Tempest mit Jac. Ayrers Schönen Sidea hinweist, die wir jezt ins Auge fassen wollen.

Das Auskunftsmittel, die stoffliche Verwandtschaft shakespearescher und deutscher Dramen durch Uebertragung von England nach Deutschland zu erklären, zeigte sich beim Tempest einfach unmöglich; man sah sich daher hier genöthigt, zu der Theorie von der „vermittelnden Quelle“ seine Zuflucht zu nehmen [2]). Bell hatte in seinem Eifer Shakespeares Aufenthalt in Deutschland zu beweisen auf verschiedene Quellen aufmerksam gemacht, die der Dichter

1) Cohn a. a. O. S. VII, nach Edw. Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. 3 Bde., Leipzig 1848. I. 114.

2) So auch Cohn a. a. O. S. LXVIII. Ich lasse jedoch Cohn hier aus dem Spiele, um die Darstellung nicht zu unübersichtlich zu machen.

beim Tempest benuzt haben könnte, und das hat dem Herausgeber von Ayrers Schönen Sidea und Schönen Phaenicia, Jul. Tittmann Veranlassung gegeben, an der Hand just eben dieser Quellen (aber ohne Erwähnung Bells) in seiner Vorrede zu diesen Stücken [1]) zu Nuz und Frommen des Axioms dass Shakespeare in Deutschland nicht gewesen sein kann, und der wissenschaftlich höchst wichtigen petitio principii, dass er nicht dort gewesen sein darf, die Vermittlungsquellentheorie zur Anwendung zu bringen. „Sehen wir", sagt Tittmann, „von dem Rahmen der Erzählung" (scil. der Sch. S.), „der Feindschaft der beiden Könige und ihrer endlichen Versöhnung ab, so bleibt ein echtes Volksmärchen übrig, dessen Kern darin besteht, dass ein Prinz in die Gewalt eines Zauberers fällt, aber durch dessen Tochter seine Freiheit wider erlangt. In der .... sich an Ayrer genau anschliessenden Form ist das Märchen noch nicht aufgefunden. Doch findet sich die Grundide, wenn man eine Menge ursprünglich fremdartiger, aus anderen Erzählungen angesezter Züge ablöst, merkwürdig übereinstimmend in einem Märchen von der sächsischen [2]) Saale wider (Bechstein. Die drei Nüsse, nr. 172). Ein Prinz auf der Jagd bei der Verfolgung eines Hirsches verirrt, gelangt zu drei Prinzessinnen, die mit ihren Eltern in einem Schlosse wohnen. Er wird gefangen, und der Vater, ein böser Zauberer, verlangt von ihm schweren Dienst; er muss mit hölzerner Axt und hölzerner Säge Holz spalten. Die eine der Prinzessinnen vollendet für ihn die Arbeit" u. s. w. Dass dies Märchen nicht Shakespeares und Ayrers gemeinschaftliche Quelle ist, ist handgreiflich; unmöglich hätte sie zwischen beiden die auffallende Uebereinstimmung herbeiführen können, dass aus dem Holz spalten ein Holz tragen wurde, was Shakespeare, wie gezeigt, zu einer „wooden slavery" vergeistigt. Ueberdies bemerkt Tittmann später noch ganz

---

1) Deutsche Dichter d. XVI. Jhrhs. Mit Einleitungen und Worterklärungen hrsgb. v. Gödecke u. Tittmann. Bd. III. Leipzig 1868, S. 149.

2) Merkwürdig, dass auch der ungenannte Bell II. 291 ebenfalls diesen Umstand betont. Vrgl. auch Bell II, 263 u. 296.

richtig: „Möglich ist ..., dass Ayrer nicht unmittelbar aus dem Volksmunde schöpfte; die Namen unseres Stückes Rollus, Molitor, Famulus lassen fast auf vermittelnde lateinische Quelle schliessen.“ Dass diese etwanige lateinische Quelle beiden Dichtern gemeinsam geflossen, ist erst recht nicht anzunehmen. Im Fortlauf seiner Untersuchung bemerkt Tittmann (S. 151) u. a.: „Dass bei Shakespeare der Schauplaz des Märchens nicht Land und Wald, sondern eine Insel im Meere ist, erscheint an sich als bedeutungslos und würde nur auf eine andere Heimath desselben hinzeigen; es stellt sich hier als . . . Schiffersage dar.“ Das führt Tittmann (S. 152) zur Vergleichung des Tempest mit einer von Wolf, Deutsche Märchen und Sagen, nr. 26, mitgetheilten Geschichte, „wo ein Königssohn auf eine Insel verschlagen, die Tochter einer Zauberin findet, durch sie mit Wunschdingen begabt wird, in sein Vaterland zurück gelangt, und endlich das Mädchen als Gattin heimholt.“ Diese Vergleichung, meint er darauf, bezeichne „das Märchen in diesen verschiedenen“ — d. h. bechsteinschen und wolfschen — „Gestaltungen als demselben Kreise wie die Kudrunsage angehörend“; und diese thatsächliche Feststellung genügt ihm als Grundlage für folgende theoretische Bemerkung: „So liegt die Anahme nahe genug, Shakespeare möge diese Form des Märchens als ein Gemeingut des niedersächsischen Stammes in Deutschland und England eben so wohl gekannt haben, wie Ayrer die andere; möglich sogar, dass einzelne Züge des Dramas schon im Märchen enthalten waren. Vielleicht hatte der Prinz auf der Insel zuerst mit einem Ungeheuer zu kämpfen, wie Hagen mit dem Gabilun, woraus die Figur des Caliban stehn geblieben wäre. Echt ist jedenfalls der Zug, dass die Macht Prosperos in seinem Mantel, dem Wunschmantel liegt. Gemeinsam war beiden Formen ausser dem Schleppen der Holzklöze auch das Festbannen der Wehr, als der Prinz sich gegen den Zauberer zu vertheidigen sucht“ u. s. w. Der wissenschaftliche Werth dieses Raisonnements lässt sich nicht genauer constatiren, als durch die Thatsachen: 1. dass das Holztragen ausser der Sidea eben nur im Tempest vorkommt; dass 2. in dem bechsteinschen Märchen sich dafür das echt

märchenhafte Holz spalten mit hölzerner Säge und hölzernem Beile findet; und dass 3. die wolfsche Schiffersage gar nichts ähnliches bietet. In Erwägung dieser durchaus erheblichen Thatsachen; und in fernerer Erwägung, dass Ayrer mit den sogen. englischen Komödianten in Nürnberg in ziemlich lebhaftem Verkehre gestanden haben muss — eine Thatsache, über welche Tittmanns eigene Vorbemerkungen die unwiderleglichsten Beweise liefern — kann ich nur annehmen, dass Shakespeare Ayrers Komödie von der schönen Sidea gekannt und benuzt haben muss. Dass aber diese Benuzung nothwendig Shakespeares persönliche Anwesenheit nicht bloss in Deutschland, sondern sogar speciel in Nürnberg, voraussezt, lässt sich ohne Schwierigkeit beweisen. Der hinlänglich von Cohn — dann diesem nachgehend von Tittmann und endlich ebenfalls in Cohns Fusstapfen von R. Genée — besprochene englische Zuschnitt von Ayrers Dramen macht es mir wahrscheinlich, dass Ayrers Stücke auch von englischen Komödianten in Nürnberg aufgeführt [1]) sind. Und

1) Methodisch müsste ich hier unterscheiden zwischen „aufgeführt" und „von den englischen Komödianten"; denn so unglaublich es ist, aus der Vorrede zu Ayrers Opus theatricum hat man Zweifel an der Aufführung von Ayrers Stücken herausgeklaubt. Vrgl. darüber Genée, Gesch. d. shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870, S. 30, dessen Wissenschaft wohl auf irgend welche autoritative Inspiration (Ed. Devrient?) zurück zu führen ist. Ich für meine Person halte den Einwurf nicht für der Rede werth. Sehr starke Bedenken dagegen stellen sich der Annahme entgegen, dass bereits damals englische Komödianten, die zu der Zeit noch durchgehends wirkliche Engländer waren, wie Cohn siegreich nachgewiesen hat, ayrersche Stücke aufgeführt haben sollten, wie es im folgenden Jahrhundert geschehen. Dies Bedenken, auf welches ich weiter unten zurückkommen muss, ist bei mir so stark, dass ich Shakespeares Autopsie der Aufführung von Ayrers Sidea in das Pestjahr 1603 (Collier, Mem. of Edw. Alleyn, SS. 61—63) verlegen würde, wenn ich nicht annehmen müsste, dass er in solcher Zeit seine Familie nicht verlassen haben würde — wie ich bereits bei früherer Gelegenheit bemerkt. Ueberdies scheinen auch die allegirten Memoiren (S. 63) einer solchen Annahme dadurch zu widersprechen, dass sie Shakespeares Anwesenheit in London während der Pestzeit constatiren. Vielleicht können wir uns indess über das Bedenken hinweg sezen.. Möglicher Weise könnte

nehme ich dies an, so komme ich zu dem nicht unbedeutenden Resultate, dass Shakespeare selbst Augenzeuge einer Aufführung der Schönen Sidea durch englische Komödianten zu Nürnberg gewesen ist, und dass es die Erinnerung an dieses Erlebniss ist, was auf den Tempest eingewirkt hat, insbesondere auf den Auftritt eingewirkt, wo Ferdinand zum Holz tragen verdammt ist. Die Aehnlichkeit des Tempest mit der Sidea ist bei genauem Betracht viel weniger sprechend, als man nach Tittmans einseitiger Darstellung glauben sollte; sie beruht jedenfalls nur auf einer so flüchtigen Erinnerung, wie ich hier annehme. Dass aber grade die Scene mit dem Holz tragen auf Shakespeare einen so nachhaltigen Eindruck gemacht hat, der im Tempest in so höchst genialer Weise zum Sinnbilde umgestaltet ist (vrgl. Abthlg. II, SS. 385 ff.), würde sich unter der soeben gewagten Voraussezung sofort erklären. Das Zigeunerthum der englischen Schauspieler in seiner Jugendperiode (vrgl. III. 653) war dem edlen Selbstgefühl des Dichters ein Greuel; die englischen Komödianten aber hatten dieses Zigeunerthum auf die Spize getrieben, und Shakespeare war Zeuge dieses würdelosen Verhaltens gewesen, das ganz und gar unter dem Geseze des Mammons stand. Daher ist vielleicht die Holztragescene

---

die Truppe von Rob. Brown (Cohn, SS. XXVIII ff.) die Sidea 1591 oder 92 in Nürnberg gegeben haben. Von dieser Truppe, welche Cohn S. XXIX ohne genügenden Grund von irgend einem deutschen Fürsten engagirt sein lassen möchte, constatirt derselbe selbst (S. XXXII), dass ihr Führer Rob. Brown Deutsch verstanden habe, und bringt S. XXXV von einem anderen Mitgliede derselben Truppe ebenfals unwiderlegliche Zeugnisse von Kenntniss der deutschen Sprache, und sogar vom Umgange mit Deutschen bei. Ueberdies steht auch fest, dass um dieselbe Zeit nicht bloss der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel eine stehende Truppe englischer Schauspieler gehabt hat, welche — ganz nach englischer Sitte — zeitweilig auf Reisen gingen und auch die deutschen Stücke des Herzogs mitaufgeführt, demselben vermuthlich sogar bei deren Composition geholfen haben (Cohn, a. a. O. SS. XXXIX—XLII); sondern wir wissen jezt auch aus einer Urkunde, welche Cohn noch nicht gekannt hat (Sh.-Jhrb. XIV. 361), dass zu derselben Zeit ähnliche Verhältnisse am churfürstlichen Hofe zu Cassel stattgefunden haben.

des Tempest zu erklären, welche es vor Augen bringt, aus welcher Tiefe Shakespeare die entwürdigte Schauspielkunst herausgerissen, um sie durch seine gottbegeisterte Dichtkunst zur Höhe des Parnasses empor zu heben.

Lässt sich denn aber annehmen, dass Shakespeare schon im Jahre 1592 in Nürnberg ayrersche Stücke gesehn haben kann? Ich behaupte unbedingt gegen die jezt herrschende Ansicht, die in Tittmann einen Vertreter gefunden hat, der für alle sprechen kann, unbedingt: ja! „Ueber die Zeit der Abfassung" der einzelnen Stücke Ayrers „ergiebt der Druck" (das Opus theatricum, Nürnberg 1618) „keine Auskunft", sagt Tittmann a. a. O. S. 126. „... Nach dem" 1847 zu Dresden aufgefundenen Manuscript von 10 Tragödien und Komödien und 12 Fassnachtsspielen Ayrers „dagegen sind die Komödien und Tragödien in den Jahren 1595—1598, 3 Fastnachtsspiele, 1, sowie sämmtliche Singspiele des Drucks, bis auf das lezte, 1598 geschrieben. Da nun eine sichere chronologische Bestimmung nicht weiter, als bis in die Mitte der 90er Jahre zurückgeht, so liegt die Vermuthung nahe, dass Ayrers dramatische Thätigkeit erst um diese Zeit, also nach seiner Rückkehr von Bamberg" (1593, Tittmann a. a. O. S. 124), „begonnen habe. Wenn ferner die Herausgeber" des Op. theatr. „in der Vorrede ausdrücklich sagen, seine „„poetischen Concepte"" seien in eine „„richtige Ordnung"" gebracht worden, so wird die Schlussfolgerung erlaubt sein, dass die „„Tragödie von Erbauung der Stadt Rom"", mit welcher der Druck beginnt, und die in der dresdner Handschrift das Datum: 28. Juli 1595 trägt, überhaupt die erste seiner dramatischen Arbeiten ist." Zwischendurch sei hier noch bemerkt, dass Tittmann neben der dresdner Handschrift noch von einer Handschrift spricht, die ehedem Gottsched besessen, die aber verschollen sei. Die dresdner Handschrift rührt nach Tittmann von Ayrer selbst her. Alle diese Behauptungen, welche Tittmann sowohl wie sein Vorgänger Cohn aus einem unzuverlässigen Aufsaze Helbigs (Z. Chronologie d. Schauspiele des Jac. Ayrer — Literarhistor. Taschenb. Hrsgb. von R. Prutz, Hannover 1847, S. 441—44) entlehnt haben muss, sind irrthümlich, und Tittmanns Folgerungen aus der Vorrede zum Opus theatri-

cum so haltlos wie nur irgend möglich. Die Irrthümer, welche er begeht, hätte Tittmann sehr leicht vermeiden können. Nicht allein, dass eine Ayrerausgabe von Alb. v. Keller 1865 in den Publicationen des Stuttgarter Literar. Vereins erschienen ist, in welcher (Bd. 80, S. 3423 dieser Publicationen) Helbigs Angaben berichtigt sind; sondern auch Bell, welcher sich Einsicht in die dresdner Handschrift zu verschaffen gewusst hat, hat darüber in einer Bekanntmachung berichtet, welche er im Jahre 1853 im Morgenblatt für gebildete Leser (Stuttgart und Tübingen. 4°, SS. 1190) unter der Aufschrift: „Ist William Shakespeare in Deutschland gewesen?" hat erscheinen lassen; und Bells Bericht (S. 1193) hätte Tittmannen ebenfalls zeigen können, dass er dem Helbig völlig unrichtige Behauptungen nachgeschrieben hat [1]. Die falschen Schlüsse aus der Vorrede zum Opus theatricum wären aber — wie ich sofort

---

1) Ich selbst kenne die kellersche Ausgabe von Ayrer nicht, sondern verdanke meine Kenntniss lediglich einer freundlichen Mittheilung des dresdner Oberbibliothekars, Herrn Hofrath Förstemann, auf welche sich auch meine Mittheilungen im Texte stützen. Auffallend finde ich übrigens auch, dass Tittmann Gottscheds Zeugniss betreffs des Alters des Julius Redivivus — angeblich schon in einer Quarto von 1585 existirend (Nöthiger Vorrath I. 121) und Tiecks Replik darauf (Deutsches Theater, I. Vorrede S. XVII) mit völligem Stillschweigen übergeht. Dass ich mich hier nicht auf diese Frage eingelassen habe, wird der Leser nur in der Ordnung finden; ich bedarf der gottschedschen Stütze nicht.

Betreffs Bells Aufsaz, der an mehr als einer Stelle, oder vielmehr in seiner Ganzheit von A bis Z an jene naive Arroganz erinnert, welche seine Nation im Auslande so wenig rühmlich auszeichnet, möchte ich nur noch bemerken, dass es eine gründliche Lächerlichkeit des B. gewesen, dort a. a. O. zu behaupten, er habe „vermuthet", dass Ayrer seine Dramen zwischen 1595 und 98 geschrieben. Abgesehn davon, dass eine solche Vermuthung mit Bells Hypothese von Shakespeares Studententhume in unlöslichem Widerspruche steht, so ergeben auch seine Ausführungen über die Ayrerchronologie (Sh's. Puck u. s. w. II. 278 f.) zur Evidenz, dass er in dieser wie in jeder anderen Frage keinen anderen Standpunkt eingenommen als denjenigen der absoluten Confusion, des désordre. Die Vermuthung, welche Bell am Schlusse seiner Bekanntmachung ausspricht, Gottsched müsse

zeigen werde — eine einfache Unmöglichkeit gewesen, wenn Tittmann sich die stoffliche Anordnung desselben etwas genauer angesehen hätte. Mit der dresdner Handschrift verhält es sich folgendermassen:

1. Sie ist die gottschedsche.

2. Sie ist von verschiedenen Händen geschrieben, und nur die Correcturen rühren von Ayrer selbst her.

3. Ihre Daten bezeichnen überall den Tag und das Jahr der ersten Abfassung nicht etwa der — denkbaren — Umarbeitung.

4. Zwei Stücke in derselben sind undatirt; die übrigen dagegen sämmtlich datirt, und ist gegen Tittmanns dasfallsige Angaben nichts einzuwenden.

5. Worauf ich besonderes Gewicht lege, die Schöne Sidea fehlt in der dresdner Handschrift.

Was die stoffliche Anordnung des Opus theatricum betrifft, so möge der Leser sich aus folgender Inhaltsübersicht überzeugen, ob Tittmanns Folgerung aus der Vorrede nicht völlig willkürlich ist. Das Opus enthält folgende Stücke in folgender Reihenfolge:

Tragedie von Erbauung d. St. Rom I. Theil.
Tragedie ander Theil: Von der Belägerung Alba etc.
Comedie III. Theil: Von Tarquinio Prisco.
Tragedie IV. Theil: Von Servii Tullii Regiment.
Comedie V. Theil: Von den römischen Historien der Stadt Rom.

Tragedie von Kaiser Otten d. III und seiner Gemahlin Sterben und End.

Comedia Julius (scil. Caesar) Redivivus aus Nicodemo Frischlino.

---

ausser demjenigen Bande handschriftlicher ayrerscher Stücke, welche er selbst eingesehn, noch einen anderen Band besessen haben, gehört ganz zu denjenigen Kritiklosigkeiten, von denen Bs. Arbeiten wimmeln, und verdient keine Beachtung. Dass auch Bell Helbigs Aufsaz benuzt hat, versteht sich von selbst; abweichend von Tittmann ist er indess nicht bloss bei diesem stehn geblieben, sondern hat die einschlägige Literatur vollständig benuzt.

Tragedie und gantze Histori: Von Erbauung und Ankunft der Stadt und Stiffts Bamberg.

Schröckliche Tragedie vom Regiment und schändlichen Sterben des Türckischen Keisers Machumetis des andern.

Comedi von dem König Theodorus zu Rom.

Tragedie von dem Griechischen Keiser zu Constantinopel.

Comedi I. Theil. Vom Hug Dietrichen und seinem Sohn Wolff Dietrichen, König in Griechenland.

Tragedi ander Theil: Von dem Keiser Otnitt.

Tragedi III. Theil: Von Wolff Dietrichen.

Tragedi Thesei des X. Königs zu Athen.

Comedi I. Theil: Von Valentino und Urso.

Comedia ander Theil: Von Valentino und Urso.

Comedia III. Theil: Von Valentino und Urso.

Tragedi IV. und lezter Theil: Von Valentino und Urso.

Tragedi I. Theil: Von der schönen Melusina.

Tragedi ander Theil: Von der schönen Melusina, wie Goffrius gehauset und sein Endt genommen hat.

Comedi: Vom Soldan von Babilonia und dem Ritter Torello von Pavia.

Comedi von dem getreuen Ramo, des Soldans von Babilonia Sohn.

Comedia vom König Edwarto dem Dritten, König in Engelland.

Comedia vom König von Cypern.

Comedia von der Schönen Phaenicia.

Comedia von zweien Brüdern aus Syracusa.

Comedia von der Schönen Sidea.

Comedia Von einem alten Buler und Wucherer.

Comedia Von zweien fürstlichen Räthen.

Nun folgen sämmtliche Fassnachtsspiele, und den Beschluss machen die Singspiele.

Der erste Blick auf diese Anordnung lehrt, dass in ihr nirgends ein chronologisches, überall nur ein stoffliches Princip waltet. Der Herausgeber hat die Comödien, Tragödien und Historien von den Fassnachtsspielen und Singspielen getrennt; er hat die vaterländischen, d. h. die Geschichte des heil. Röm. Reichs betreffenden Tragödien und Comödien vorangestellt und wohlweislich dafür gesorgt, oder wenigstens dafür zu sorgen gesucht, dass bei denselben die gehörige historische Reihenfolge gewahrt wurde. Ferner hat er sorgsamst Acht gegeben, dass diejenigen Stücke, welche sich seiner Meinung nach als Theile eines Dramencyclus zu einander verhalten, in die richtige Reihenfolge gebracht sind u. s. w.; genug er hat die Stücke sämmtlich nach einem Principe, wenn auch nicht nach einem chronologischen „geordnet“, und war daher berechtigt zu sagen, er habe sie in „die richtige Ordnung“ gebracht; niemand dagegen, der sich nicht dem Vorwurfe eigenmächtiger Interpretation aussezen will, darf diese Worte in Tittmanns Sinne deuten. Damit erledigen sich denn auch die an die dresdener Daten geknüpften chronologischen Folgerungen um so mehr, als Ayrer bereits in viel früherer Zeit eine grosse Freude am Reimen und Leimen bethätigt hatte. Noch jezt besizt die heidelberger Universitätsbibliothek einen handschriftlichen ersten Entwurf seiner bamberger Reimchronik von 1574! Wie die Dinge liegen, muss ich indess doch noch auf einen chronologischen Einwurf gefasst sein. Cohn z. B. (a. a. O. S. LXIII) stellt die Muthmassung auf, dass Ayrer „alle seine Dramen erst nach 1593“ geschrieben habe. Der chronologische Anhaltspunkt hierfür ist handgreiflich; es ist Ayrers Rückkehr von Bamberg nach Nürnberg, welche 1593 erfolgte. Darauf ist indess kein erhebliches Gewicht zu legen. Ayrer war selbst geborener Nürnberger; er wird oft genug von Bamberg aus das nürnberger Theater besucht haben, besonders wenn die Engländer spielten, die überall in Deutschland, wohin sie auch

kamen, in damaliger Zeit den bedeutendsten Eindruck gemacht haben. Ist aber auch mit alle diesem der Nachweis geführt, dass Shakespeare bereits 1592 in Nürnberg ein ayrersches Stück gesehn haben kann, so sind wir doch sehr weit davon entfernt, bewiesen zu haben, dass er just die Sidea, überhaupt irgend eins von denjenigen ayrerschen Stücken damals gesehn, namentlich von englischen Schauspielern aufgeführt gesehn haben kann, die nach englischem Muster componirt waren. Diesen Punkt habe ich indess bereits S. 761 f. Note 1 erledigt. Wer sich durch die dort erwähnten Thatsachen nicht von dieser Möglichkeit überzeugen lassen will, ist vor die Alternative gestellt: entweder ist Shakespeare 1591 oder 92 in Folge des Besuchs seiner Fachgenossen in Nürnberg, und wahrscheinlich auch in Wolfenbüttel, auf die deutschen Stücke troz ihrer Holprigkeit aufmerksam geworden, und hat sich in Folge dessen von Schauspielern, die von Deutschland zurückkamen, deutsche Fassnachtsspiele u. s. w. geben lassen, oder er ist später — die Zeit ist nicht zu ermitteln — nochmals in Deutschland gewesen, und hat bei dieser Gelegenheit das Schauspiel gehabt, das ich oben als wesentliche Voraussezung der Holztragescene u. s. w. des Tempest bezeichnet, und nicht ohne Absicht ausgemalt habe, so weit es mein Raum gestattet. Dass die weitaus grössere Wahrscheinlichkeit für die zweite Alternative spricht, scheint mir unstreitig. Wie dem aber auch sei, die 1592er Reise durch Deutschland hat ganz entschieden massgebend auf den Sommernachtstraum eingewirkt. Shakespeares deutsche und italienische Reiseerinnerungen sind sich offenbar im Romeo und Sommernachtstraume ergänzend einander gegenüber getreten; ein Umstand, der z. Thl. mit die parodistische Haltung des Sommernachtstraums gegenüber dem Romeo erklärt.

In seinem eigenen Fache kann Shakespeare damals in Italien allerdings keine grossartigen Eindrücke empfangen haben, obwohl die Fassnachtsspiele in Padua, deren Th. Elze (Sh.-Jahrb. XIII, S. 154) gedenkt, und die Shakespeare — möglicher Weise — besucht hat, immerhin humoristisch Anregendes für ihn enthalten mochten; unter allen Umständen aber mussten die Natur Italiens, dieses „Gartens des Reichs“, wie es von Dante, der damals allge-

mein gebräuchlichen Bezeichnung gemäss, genannt wird, sowie die dort massenhaft vertretenen antiken Kunstschäze, seine Seele in mächtige Schwingungen versezen. Wie ich sofort zeigen werde, trug er sich damals bereits mit seinem Romeo.

Aber nicht bloss — sofern eine solche Trennung psychologisch erlaubt ist — als Künstler, sondern auch als Schicksal tragender Mensch muss er von Italien beeinflusst sein; denn er war damals muthmasslich theilweis ein Flüchtling der Liebe. Nun stelle man sich vor, dass eine so gestimmte, in sich stets mächtig schöpferische Seele auf der Rückreise den Peter Squenz zu Nürnberg aufführen sah; man stelle sich diese sehr mögliche Thatsache recht lebhaft vor, und vergegenwärtige sich zugleich, was ich in der Vorrede zu diesem Bande über die Entstehung der Vision Oberons u. s. w. gesagt habe, und sage dann, ob nicht in demselben Momente das Bild des Sommernachtstraums in seinen Hauptzügen, in Maske und Antimaske, in seiner Phantasie aufsteigen musste? Aber freilich einzelne Shakespeareforscher wollen ja im Romeo selbst den unzweideutigen antiquarischen Beweis entdeckt haben, dass derselbe im Jahre 1591 zum ersten Male auf die Bühne gebracht ist; und ist das richtig, so kann Shakespeares italienische Reise nicht auf diese Tragödie eingewirkt haben; man müsste denn annehmen, dass diese Reise in die räthselvollen Jahre 1585 bis 1589 falle, wogegen freilich schon der formelle Charakter, und noch mehr der Stoff, grade der ältesten shakespeareschen Stücke spricht.

Wie steht es denn aber um jenen unumstösslichen symptomatischen Beweis? Romeo I. 3 sagt die Amme u. a.:

'Tis *since the earthquake* now eleven years;
And she was wean'd — I never shall forget it —
Of all the days of the year upon that day etc.

Delius bemerkt zu dieser Stelle: „Tyrwhitt" (vermuthlich in seinen Observations and conjectures on some passages of Shakespeare. 2 vols. Oxford 1766 u. 1769. 8°) „wies zuerst auf die Möglichkeit hin, dass Shakespeare hier ein Erdbeben im Sinne haben mochte, das in England am 6. April 1580 entstand, und dessen Andenken in den Gemüthern seines Publicums auch nach 11 Jahren noch lebendig genug

sein konnte, nun darauf hin hier eine Zeitbestimmung zu gründen." Delius selbst weist nun allerdings sehr verständiger Weise diese Möglichkeit zurück, weil gar nicht abzusehen ist, inwiefern man unsere Stelle in irgend welche Ideenverbindung mit jenem Naturereigniss zu bringen hat; anders dagegen Hermann Kurz. Tycho Mommsens Werk über den Romeo hat selbst unter den Essexhypothekern wenigstens die Wirkung gehabt, dass dadurch auch für sie die Zwillingsgeschwisterschaft des Romeo und des Sommernachtstraums festgestellt ist; in seinem Aufsaze Z. Sommernachtstraum (Deutsch. Sh.-Jahrb. IV 246 ff.) hat daher Kurz auch die Chronologie des Romeo zur Feststellung der Abfassungszeit des Sommernachtstraums zu benuzen gesucht, indem er die tyrwhittsche Andeutung zur unumstösslichen wissenschaftlichen Wahrheit zu erheben versucht hat. Es kommt hier nichts darauf an, dass Kurz, indem er den Romeo vom Soommernachtstraum durch die Kluft eines vollen Jahres trennt, sich selbst die Möglichkeit eines Rückschlusses aus seiner Entstehungszeit auf die Abfassungszeit des Sommernachtstraums abschneidet; wir haben nur zu prüfen, ob er wirklich Tyrwhitts Andeutung bis zur wissenschaftlichen Wahrheit verfestigt hat. Das aber muss ganz entschieden bestritten werden. Es ist Kurzen hier gegangen wie in allen Fällen, wo er durch Disputiren und Sophistisiren versucht hat, unmögliche Hilfsmittel für die Essexhypothese herbei zu schaffen; er hat wider Willen just grade die Unmöglichkeit von dem bewiesen, was er als nothwendig und gewiss beweisen wollte. Es ist gar nicht nothwendig, auf das weitläufige Gerede einzugehen, das er a. a. O. S. 275 N. 1 darüber macht, dass Shakespeare sich unbedingt an das Erdbeben vom 6. April 1580 hätte anlehnen müssen, wenn er „das Erdbeben" als Bestimmung für Juliens Lebensalter habe benuzen wollen; Shakespeare hat das gar nicht gethan, sondern uns völlig unabhängig davon vergewissert, dass Julia 14 Jahr alt ist; ausserdem aber stellt Kurz fest, dass das Erdbeben, wovon im Romeo die Rede ist, gar nicht am 6. April, sondern am 1. August stattgefunden hat, also entschieden nicht dasselbe ist, wie dasjenige, welches in England stattgefunden hat. Er meint freilich, auf den Tag komme es nicht so genau

an, nur mit der Jahreszahl sei es harscharf zu nehmen — so dass streng genommen 1592 für 11 Jahr, 12 Jahr, 1593, 13 Jahr u. s. w. hätte gesezt werden müssen; indess dadurch wird sich wohl niemand, der nicht unter der Aegide der Essexhypothese forscht, bestimmen lassen. Der Saz übrigens, wo Kurz seine subtile Unterscheidung zwischen Datum und Jahreszahl rechtfertigt, ist wider ein Mal für die ganze Gattung seiner Deductionen derartig charakteristisch, dass ich ihn hier wörtlich widergeben muss. Er sagt: „Hier“ — scil. beim Datum — „. . . hat sich der Dichter den Spass gemacht, das Gedächtniss der Amme, das schon vorher etwas schwankend geworden war, nunmehr vollends ganz in Verwirrung gerathen zu lassen.“ Ein herzhafter Spass; besonders für denjenigen, der ihn merkt. Wenn einem eine wirklich kritische Feststellung wie diejenige Tycho Mommsens zu Gebote steht, deren wissenschaftlichen Werth Karl Elze (Will. Sh. SS. 352 ff.) mit recht wenig Gründlichkeit würdigt, indem er sie in die allgemeine Rubrik „unzuverlässiges ästhetisches Stilgefühl“ einreiht; wenn einem, sage ich, eine kritische Feststellung wie die mommsensche zu Gebote steht, so wendet man derartigen tendentiösen Sophismen billig den Rücken. Mommsen aber kommt — wie ich immer und immer widerholen muss — (Romeo u. J., Oldenburg 1859 SS. 154 und 155) zu folgendem Resultate: „So sparsam wie die klingenden Reime im Romeo und in den ältesten Sonetten vorkommen, dürften wir diese Werke einer noch durch Spensers Muster vom Jahre 1590 gebundenen Zeit zuschreiben, bevor durch sein mächtiges Beispiel im Jahre 1596 die Trivialität der weiblichen Reimbindungen gut geheissen war. Auch in anderer Hinsicht leuchtet im Romeo der Einfluss der 3 ersten Gesänge der Feenkönigin“ (1591) „und der Epithalamia“ (dieselben sind am 19. November 1595 in die Buchhändlerregister eingetragen. Klein, Gesch. d. engl. Drs. II, 826 N. 2) „durch, und wir gewinnen darin eine indirecte Bestätigung dafür, dass der Romeo um das Jahr 1595 abgeschlossen ist. Wohl möglich, dass die stärker gereimten Partien kurz nach 1590 — auf 1591 führt eine Spur 357 f. — gedichtet sind, und dass zwischen der Abfassung derselben und der Abrundung

des Ganzen eine Kluft von mehreren Jahren liegt, wie bei Göthes Faust".

Diese Feststellung erscheint um so zuverlässiger, wenn man bedenkt, dass Spenser von 1591 bis 1595 wider in Irland war, und erst im lezteren Jahre von dort zurückgekehrt ist (Klein a. a. O. S. 829), weil damit die Annahme ausgeschlossen ist, dass Shakespeare in der Zwischenzeit die Epithalamia handschriftlich kennen gelernt habe.

Die Sonette, deren ja Tycho Mommsen in dem vorstehenden Passus auch gedenkt, weisen, wie gesagt, mit aller Bestimmtheit darauf hin, dass Shakespeare in ein neues Liebesverhältniss verstrickt worden ist. Wir wissen allerdings nicht, aus welcher Zeit die betreffenden Sonette stammen; doch ist es psychologisch gradezu unmöglich anzunehmen, dass diese neue Liebe — vielleicht die erste wahre Liebe des Dichters — nicht mit dem Romeo in causalem Zusammenhange stünde, mit dem Romeo, von welchem Lessing im 7. Stücke des I. Theiles der Hamb. Dramat. den berühmten Ausspruch gethan hat: „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Julie von Shakespeare". Sollte also nicht vielleicht — wie ich schon früher angedeutet — eben diese Liebe, auch mit Veranlassung für den Dichter geworden sein, auf einer Reise Kühlung für sein Gemüth zu suchen? Und ist nicht vielleicht hierin der Grund zu suchen, dass Shakespeare — wie aus Mommsens Feststellung zu schliessen — 1590 oder 1591 den Plan zum Romeo fasste, dann aber die Arbeit unterbrach, und so spät wider aufnahm, dass 1595 noch Spensers Epithalamia einen durch Lectüre vermittelten, unbeabsichtigten Einfluss auf ihn gewinnen konnten? Ich weis in der That nicht, wie man einer solchen Annahme ausweichen will; denn der landläufige Einwand von der „doppelten Redaction" des Romeo, der noch in Elzes bibliographischen Notizen zu diesem Stücke (W. Sh. SS. 402 ff.) eine ganz eigenthümliche Rolle spielt, ist das reinste Phantasma. Mommsens desfallsigen, von Elze förmlich sophistisch umgangenen Argumente[1]) wer-

1) Dieselben sind erst neuerdings Sh.-Jahrb. XIV, S. 207 ff. von Rob. Gericke in gebührende Erinnerung gebracht, und steht

den nämlich durch einen bisher nicht beachteten Umstand derartig unterstüzt, dass sie zur unumstösslichen Gewissheit werden. Capulets Worte I, 5: A hall, a hall, give room and foot it gyrls, fehlen nämlich in der angeblich ersten Redaction der Quarto von 1597 und finden sich erst in der vermeintlich zweiten Redaction der Quarto von 1599 (vrgl. Tycho Mommsen, Romeo S. 42 und 43); trozdem aber erscheinen just jene Worte Capulets bereits in einer Anspielung in Marstons Scourge of Villany [1]), welches bekanntlich 1598 schon im Drucke erschien, ganz sicher also schon mindesten 1597 auf die Bühne gebracht ist!

Wenn nicht alle Zeichen trügen, so fand der von seiner Reise zurückkehrende Shakespeare seine Truppe in einem Stadium der Umwandlung, deren Gründe — möglicher Weise — bis in die Zeit seiner Abreise hinauf reichen, und welche damit endigte, dass die muthmasslich z. Thl. neu unter dem neuen Namen „The Lord Chamberlain's Servants" [2]) constituirte Truppe sich ein eigenes Theater, den Globe baute. Die bereits geschilderten Zeitverhältnisse haben es gefügt, dass der Dichter mit der Dichtung des Sommernachtstraums an diese Umstände anknüpfen musste, welche für ihn, wie überhaupt für die londoner Theaterverhältnisse von höchster Bedeutung waren. Dem Sommernachtstraume ist ohne allen Widerstreit dadurch nicht allein sein

---

nunmehr wohl mit aller Bestimmtheit zu hoffen, dass die Tauben hören lernen, da Gericke seinerseits Mommsen noch kräftigst unterstüzt hat. Wenn übrigens Gericke (S. 258), unter Berufung auf R. Genée (!) die Unterredung in Romeo über die Queen Mab eine „Dialogepisode" nennt, so möchte ich doch auch hierin einen Beweis sehen, dass es in Folge der Ueberproduction auf dem Gebiete der Shakespeareliteratur h. z. T. dahin gekommen ist, dass n i c h t s, was derartige Fragen betrifft, mehr mit genügender Gründlichkeit gelesen wird. Bereits in der 2. Aufl. meiner Studie, S. 189 ff. habe ich den — mich deucht — bündigen Beweis geführt, dass jene Unterredung einen durchaus nothwendigen Bestandtheil des Romeo bildet.

1) Die Anspielung ist in den I. Thl. der Sh.-allusion-books aufgenommen.

2) Bis dahin hatte die Truppe den Namen „The Queene's Players" geführt.

leztes Gestaltungsgesez gegeben, sondern auf diese zufällige Verkettung dieser Umstände ist auch der ahnungsvoll mystische Zug zurückzuführen, welcher die ganze Dichtung durchzieht, jene tiefsinnige, zum grossen Theile mit aristophanischem Humor getränkte Symbolik, welche ich nachgewiesen habe. Die Grossartigkeit dieser Symbolik lässt unbestreitbar ähnliche Leistungen Göthes, z. B. das Stück, welches er zur Eröffnung des Theaters zu Lauchstädt geschrieben, hinter sich; sie ist über jede Anfechtung seitens der ästhetischen Kritik erhaben, und darf daher ihr so lange verkanntes Antliz endlich auch der modernen Zeit furchtlos enthüllen.

IV.

Gehen wir nun endlich auch zur definitiven Feststellung des Datums über, wo der Globe eröffnet, der Sommernachtstraum also auf die Bühne gebracht ist. Der Beweis dafür muss dem Tempest entlehnt werden.

Volle zwölf Jahr hindurch hat Shakespeare auf dem Globe das dramatische Scepter Englands geführt; dann trat er ab, weil er die Erschöpfung seiner Productionskräfte zu lebhaft fühlte, als dass es ihm möglich gewesen wäre, das heitere Spiel der Musen, den luftigen Tanz seiner Elfengeister noch fernerweit zu leiten. Im Scheiden aber warf er noch ein Mal einen zwar schwermüthigen, aber doch stolzen Blick auf seine Theseusrolle im Sommernachtstraume; und bei dieser Gelegenheit constatirt er eben, dass er die Rolle 12 Jahre hindurch gespielt, dass er sie also — da der Tempest im Herbst 1606 auf die Bühne des Globe gebracht ist — zuerst im Jahre 1595 gespielt hat. Die betreffenden Stellen des Tempest bilden ohnehin den würdigsten Schluss meiner Arbeit, und mögen schon aus diesem Grunde hier noch wörtlich mitgetheilt werden.

I. 2 unterreden sich Prospero und Miranda in folgender Weise:

Canst thou remember
A time before we came unto this cell?
I do not think thou canst, for then thou wast not
Out three years old [1]).

---

1) Offenbar ist die Zeitbestimmung: du warst noch keine

Miranda. Certainly, sir, I can.
Prosper. By what? *by any other house*, or person?

. . . .

Miranda. 'Tis far off;
And rather *like a dream*, than an assurance
That my remembrance warrants. Had I not
Four or or five women once, that tended me? [1])
Prosper. Thou hadst, and more, Miranda. But how is it,
That this lives in thy mind? What seest thou else
In the dark backward and abysm of time?
If thou remember'st aught, ere thou cam'st here,
How thou camst here, thou may'st.
Miranda. But that I do not.
Prosper. *Twelve years since, Miranda, twelve years since,*
Thy father was the duke of Milan, and
A prince of power.

. . . .

Thy mother was a piece of vertue, and
She said — thou wast my daughter; and *thy father*
Was duke of Milan.

Niemand, der die Sache genau überlegt, wird daran zweifeln, dass Shakespeare nicht blos aus rein dramatischen Zwecken hier den Prospero von der Frage: Kannst du dich erinnern, wie du hierher gekommen bist? zu der lebhaften

---

vollen 3 Jahre alt, chronologisch durchaus ernst zu nehmen. Shakespeare denkt an die Periode von 1589—92, in welcher Nash mehrfache Angriffe gegen ihn richtete, und wo die Invective im Groatsworth gegen ihn erfolgte. Diese Zeit der Kränkungen, die sicherlich als concurrirendes psychologisches Motiv bei der Dichtung des Sommernachtstraumes angesehen werden müssen, wird absichtsvoll hier in Erinnerung gebracht. Vrgl. Abthlg II, S. 358 ff. N. 1. Dieser dreijährige Zeitraum schliesst sich, streng geschichtlich betrachtet, nicht unmittelbar an den zwölfjährigen an, von welchem Prospero später spricht; das ist indess für die Dichtung unerheblich.

1) Die Worte: Vier oder fünf Dienerinnen, die mir aufwarteten, gehn auf Shakespeares Angriffe im Sommernachtstraum gegen Lyly, Marlowe, Greene, Nash und Slater. Offenbar hat sie Jonson bei der dunkelen Stelle Volpone V. 3 (Abthlg II S. 425 f.) im Sinne gehabt: Das „and more" in Prosperos Erwiderung geht auf die sonstigen polemischen Beziehungen des Sommernachtstraums.

Protestation überspringen lässt: Twelve years since, twelve years since u. s. w. Es steckt unzweifelhaft in diesen Worten ein chronologischer Fingerzeig, der das Sinnbild erklären soll, welches der Dichter durch seine Herzogsrolle verkörpert. Unter diesen Umständen verlangen die Worte: Zwölf Jahre ist es her, dass dein Vater ein Zauberfürst war, resp. gewesen ist, sehr sorgfältige Betrachtung. Meiner Ueberzeugung nach können sie nur auf Shakespeares Theseusrolle bezogen werden; und damit stimmt auch der Umstand überein, dass Shakespeare unmittelbar vorher den dreijährigen Zeitraum hervorhebt, welcher ihn dazu zwang, dieses Kampfstück zu dichten; steht er doch im Begriff ein ähnliches Kampfstück, hervorgegangen aus wesentlich gleichen Motiven, widerum über die Bühne gehen zu lassen. Wenn der Sommernachtstraum im Sommer 1595 auf die Bühne gebracht ist, und der Tempest 1606, muthmasslich am Schlusse der Sommersaison im Globe, so hat Shakespeares Zauberfürstenthum grade 12 Jahre gedauert. Der Sommernachtstraum ist es also, der Miranda auf die Zauberinsel geschafft, ja der sie überhaupt geboren hat. Deshalb sagt auch Prospero: thy mother was a *piece* of virtue, wie er den Prospero bei einer späteren Gelegenheit „a rare wonder's father", d. h. den Vater eines seltenen Wunders (Miranda) nennen lässt[1]). Die ersteren Worte aber bezeugen zugleich, dass die Polemik des Sommernachtstraums aus den lautersten sachlichen Motiven hervorgegangen ist, wie denn Prosperos weitere Erzählung auch keine andere Tendenz hat, als die moralische Rechtschaffenheit des Dichters bei dieser ihm durch unerhörte Unbill abgerungenen Dichtung vor aller Welt zu bezeugen. Nachdem nun Prospero seine theseische Arbeit an des Dichters alten und neuen Feinden verrichtet, nachdem der Dichter zum zweiten Male den siegreichen Theseus unter der Maske des Prospero gespielt, legt er am Ende des Stückes seine alten Theseusinsignien wider an. Er gebietet dem Ariel mit folgenden charakteristischen Worten, dieselben herbei zu schaffen:

---

1) Die von Meissner (Deutsch. Sh.-Jahrb. V. 220) adoptirte Lesart: a rare wondered father, ist eine Textcorruption.

Fetch me that hat — den Zauberhut — and *rapier* in my cell;
I will *discase* me — mich demaskiren, indem ich zeige, dass ich auch hier und zwar zum lezten Male, den Theseus gespielt — and myself present,
As I was sometimes — dann und wann! — Miland.

Sofort erfüllt Ariel sein Gebot, und nun tritt Prospero vor Alonso hin mit den Worten:

Know for certain,
That I am *Prospero*, — d. h. prospero — and that very duke
Which was thrust forth of Milan; who most strangely
Upon this shore, where you were wrack'd, was landed,
To be the lord on't.

In der Theseusmaske, worin er die Bühne des Globe betreten, verlässt Shakespeare dieselbe. Eine tiefsinnige Symbolik, welche andeutet, dass seine ganze Künstlerlaufbahn ein in sich harmonisch abgerundetes Ganze bildet, und deren moralischer Schwung noch bedeutend erhöht wird durch die schöne Fiction, dass sein Ariel ihn überführen soll zu den Gefilden stiller Sammlung, in denen der Tod nicht mehr als Schreckgespenst erscheint, sondern als liebreicher Freund, der unsere Wangen sanft streichelnd uns unser Bündel Lebensmühen vom Rücken nimmt.

